



Central do Brasil (1998). Direção de Walter Salles. Fonte: divulgação.

Notas acerca da indústria cinematográfica brasileira: relações entre o cinema e o Estado no século XX

Marília Schramm Régio¹

Doutoranda em Comunicação Social pela PUCRS

Resumo: No Brasil, no que se refere às relações entre cinema e Estado, diversas modificações significativas podem ser visualizadas nas últimas décadas. Neste artigo tentaremos compreender as transformações e as experiências ocorridas entre a relação do cinema brasileiro e o Estado no decorrer do século XX.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro; Estado; Indústria cinematográfica.

Abstract: In Brazil, as regards the relationship between cinema and State, several significant changes can be seen in recent decades. In this article we will attempt to understand the transformations and the experiences run the relation between Brazilian cinema and the State during the twentieth century.

Keywords: Brazilian Cinema; State; Film industry

A relação entre o cinema e o Estado no Brasil se iniciou na década de 1930 durante o governo de Getúlio Vargas. As novas ideias de administração por parte do presidente direcionavam para a difusão cultural do país, logo, o cinema se encaixou como parte desse plano e também atendia às severas reivindicações da classe cinematográfica.

A intervenção do novo governo ocorreu no plano da produção, exibição, importação e exibição e, conseqüentemente, o cinema deixava de ser uma atividade regulada apenas pelas leis do mercado. O Estado passou a regular a atividade, atendendo à reivindicação

¹ E-mail: msregio@gmail.com. Bolsista Capes/Prosup

dos diversos setores agora organizados em entidades corporativas e projetando-se como o árbitro acima dos interesses particularistas (SIMIS, 1996, p. 92).

Em 4 de abril de 1932, com o Decreto 21.240, é exposto o objetivo traçado do governo para o cinema. A lei institui o serviço de censura nos filmes e a obrigatoriedade da inclusão de um curta-metragem nacional educativo² precedendo a exibição de um longa-metragem estrangeiro. Também facilitou a importação de filmes virgens, por meio de uma redução da taxa alfandegária. E a partir de 1934 a legislação ampliou a obrigatoriedade para a exibição de um curta-metragem nacional de outro gênero, além do educativo, tendo “a oportunidade de provar que o cinema nacional venceria pela qualidade e pela exigência das platéias” (SIMIS, 2009, p. 138).

Cria-se, então, o Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince), em 1937, órgão responsável pelo setor educativo e cultural dentro do cinema. Entretanto, sua forma de gerenciamento não intervinha na política econômica-industrial da área. Cabe salientar a importância do Ince, pois sua criação

deu-se no âmbito de discussões que vinham sendo travadas desde o início da década de 1920 por produtores, diretores e atores em defesa de uma fatia de um mercado dominado pelo filme estrangeiro. Humberto Mauro, com a Phebo Filmes, em Cataguases (MG); o ourives Edson Chagas, com a Aurora Filmes, em Recife (PE); Ademar Gonzaga com a Cinédia, e Carmen Santos com Brasil Vita, os dois últimos no Rio de Janeiro, acreditavam e investiram na produção de filmes nacionais de qualidade (ANDRIES, 2007, p. 14).

A euforia dominou o setor da produção nacional, já que era estabelecida a obrigatoriedade de exhibir curtas-metragens brasileiros.

² Os filmes educativos passavam por uma seleção criteriosa antes de serem exibidos.

Assim, constituiu-se a Distribuidora de Filmes Brasileiros (DFB), para fiscalizar a circulação das obras. O número de empresas começou a crescer, juntamente com os filmes exibidos, especificamente em São Paulo. Na tabela abaixo percebemos o aumento de produções exibidas.

ano	número de filmes
1932	10
1933	12
1934	68
1935	261

Tabela 1: Filmes nacionais de curta-metragem exibidos em São Paulo. Fonte: SIMIS, Anita. Elaboração: Marília Régio

Os curtas-metragens impulsionaram o aumento de produção de longas, mesmo estes sendo em menor quantidade devido ao cinema falado, que necessitava de novas tecnologias ainda não disponíveis no país. O padrão do cinema mundial passou a ser a sincronia do som e da imagem, e o cinema brasileiro, como outros que ainda estavam no início da experiência com os estúdios, passou a sofrer uma considerável desvantagem em relação ao cinema hegemônico norte-americano, “quando o nosso cinema mudo alcança a plenitude, o filme falado já está vitorioso”³ (GOMES, 2001, p.13).

Além da diferença tecnológica, os produtores nacionais sentiram-se prejudicados pela maneira como o mercado cinematográfico brasileiro articulava a legislação, já que as normas vigentes não eram aplicadas devidamente. Das 1.750 salas de cinema espalha-

³ Paulo Emílio Sales Gomes faz referência à plenitude artística, não industrial ou comercial.

das pelo país, apenas 27% respeitavam o decreto com a obrigatoriedade de exibição de filmes locais. Com isso, os produtores não recebiam a verba esperada e passaram a reivindicar punição para quem descumprisse a lei. Assim, formou-se a burocracia da área e surgiram as instituições reguladoras, já que os exibidores tentavam burlar as normas.

O relacionamento entre cinema e Estado modifica-se com o decorrer do tempo. Em dezembro de 1939, o Departamento de Informação e Propaganda (DIP) estabeleceu a obrigatoriedade na exibição de obras de longa-metragem, por meio do Decreto-Lei 1.949. Entretanto, antes de sua exibição ao público passava por uma comissão avaliadora, devido à censura.

As salas de cinema, que anteriormente eram obrigadas a exibir um filme de longa-metragem brasileiro de ficção por ano, passaram a ter que fazê-lo para três filmes ao ano, por meio de uma medida regulamentada em 1945, pelo sucessor do DIP, o Departamento Nacional de Informações (DNI). O fim da ditadura da era Vargas chega em 1946, entretanto deixa para o mercado cinematográfico brasileiro a legitimação de um modelo de intervenção estatal. E nessa época percebemos o aumento da produção de longa-metragem, principalmente da Chanchada, quando a Atlântida associou-se à cadeia de exibição de Luis Severiano Ribeiro. “Esse encontro entre a produção e o comércio exibidor lembra a harmoniosa e nunca repetida conjuntura econômica que reinou no cinema brasileiro entre 1908 e 1911” (GOMES, 2001, p. 74).

Com o tempo, os critérios de exibição foram sendo alterados. Em 1951, para cada oito filmes estrangeiros lançados no mercado de salas, um filme nacional deveria ser exibido, sendo conhecida como a “lei 8 X 1”. Já em 1959, a norma adotou a maneira que prevalece nos dias atuais, delimitando uma quantidade fixa prevista de dias no ano. Na época, 42 dias eram destinados por sala para o cinema brasileiro. Tal intervenção no circuito exibidor ficou conhecida como *cota de tela*, uma medida que afeta de forma direta e também estimula a produção de maneira indireta.

As reservas de mercado para a exibição de longas-metragens nacionais auxiliavam a chegada dos filmes aos espectadores. Compa-

nhas como Atlântida, Vera Cruz, Maristela e Multifilmes investiam em suas produções, além de pressionarem o Estado para dar mais espaço nas salas de cinema. Paulo Emílio acredita que a continuidade na produção do filme brasileiro de ficção entre as décadas de 1950 e 1966 não obteve o alcance cobiçado por não existir uma indústria cinematográfica brasileira, e sim uma indústria focada no produto estrangeiro, havendo a exibição de obras nacionais pela obrigatoriedade de uma lei.

Diversos debates no âmbito governamental entre grupos e comissões⁴ sobre a relação cinema e Estado foram promovidos na tentativa de pensar o cinema brasileiro, como meio de comunicação e indústria. Um exemplo importante citar é o Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (Geicine). Criado em 1962, era possuidor de uma força executiva, com poder decisório e autonomia, dentro de um cenário interministerial. Por meio de uma medida legislativa, organizou a remessa de valores para o exterior, das retenções de impostos das distribuidoras estrangeiras, incluindo a opção de esses serem aplicados em produções nacionais.

Merece destaque também o Congresso Brasileiro de Cinema (CBC), que teve suas primeiras edições no início da década de 1950. Em 1952, ocorreu no Rio de Janeiro, e em 1953, em São Paulo. No encontro desenvolveu-se uma política cinematográfica relacionada ao mercado e ao Estado, almejando que este alcançasse êxito como protecionista e regulador do meio. Segundo Anita Simis, “somente algumas das propostas foram implementadas pelo governo, como o aumento da obrigatoriedade de exibição. Outras foram adiadas e encampadas em parte apenas durante a ditadura militar de 64” (2006, p. 60).

Nesse período, a sigla do Ince é transformada em INC, Instituto Nacional de Cinema. Formada em 1966, esta entidade autárquica⁵

4 Alguns dos grupos e comissões constituídos na época: em 1955, Comissão Estadual de Cinema de São Paulo; 1956, Comissão Federal de Cinema (CFC); 1958, Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica (GEIC), e Carteira de Auxílio à Indústria Cinematográfica (CAIC), em 1963.

5 O INC era subordinado do Ministério da Educação e Cultura. Incorporou-se a ele o Geicine.

visava vincular o Estado à indústria cinematográfica do país, para legislar, incentivar, fomentar e fiscalizar, além de adquirir responsabilidades perante o mercado externo e atividades culturais. O órgão instituiu a obrigatoriedade de registros da classe cinematográfica, isto é, os produtores, distribuidores e exibidores deviam se cadastrar para obter um controle dos profissionais, além de uma prospecção de outros. Cabe destacar também que o INC tornou obrigatória a *Lei de Remessa de Lucros*⁶, cuja finalidade era que 40% desta receita, advinda de empresas internacionais atuantes no Brasil, fosse empregada em produções nacionais ou que esta porcentagem entrasse para o orçamento do INC em vez de ir para a União, como ocorria anteriormente. Então, de qualquer maneira esse imposto contribuiria para os filmes brasileiros, já que o INC liberava recursos para produções locais.

O INC começa a organizar o mercado brasileiro, por meio de resoluções e regras. Uma burocracia que formará uma nova política cinematográfica e sequencialmente o Estado constituirá a Embrafilme, empresa sucessora do Instituto, após alguns anos de vínculo entre ambos.

A indústria cinematográfica brasileira teve um número significativo de produções com o modelo de fomento da Empresa Brasileira de Filmes S.A.⁷ (Embrafilme), instituída pelo Decreto-Lei n.º 862 e com a fiscalização do Conselho Nacional de Cinema (Concine). A Embrafilme, criada em 12 de setembro 1969, era uma empresa de economia mista cujas responsabilidades direcionavam-se à produção e distribuição cinematográfica para o território nacional e no exterior. Já o Concine, constituído em 1976 pelo Decreto Federal 77.299, visava auxiliar o Ministério da Educação e Cultura no regimento de políticas para o cinema brasileiro, além de fiscalizar as atividades cinematográficas no país.

Nessa época o cinema brasileiro encontrou o seu público, e segundo Melina Marson (2009), passou de 30 milhões de espectadores para 60 milhões. Dos filmes lançados entre 1970 a 1989, 144

⁶ Lei n.º 4.131, de 3 de setembro de 1962.

⁷ O ciclo da Embrafilme foi de 1969 a 1990.

obtiveram mais de um milhão de espectadores⁸. De acordo com Marson, “a Embrafilme ajudou a proporcionar o encontro do filme nacional com o público, durante meados dos anos 70 e início dos anos 80, quando o cinema brasileiro bateu recordes de público” (2009, p. 18). Diversos fatores norteiam essa situação favorável ao cinema no Brasil, e um aspecto importante é o número de salas de exibição. Em 1975, havia 3.276 salas, eram os cinemas denominados de rua, de calçadas, da população, sendo assim ao alcance de todas as classes brasileiras.

O cinema brasileiro passou cerca de dez anos, entre 1975-85, sem ter liberdade de expressão mas podendo recorrer a financiamentos subsidiados pelo Estado. Contando com o apoio do poder autoritário, chegou a ocupar 30% do mercado do seu próprio mercado de 1978 a 81. Para isso enfrentou os interesses associados dos exibidores e distribuidores estrangeiros, principalmente norte-americanos (ESCOREL, 2005, p.18).

Em um primeiro momento a Embrafilme era um apêndice do Instituto Nacional de Cinema (INC), por meio do decreto sancionado. Um dos seus objetivos era promover os filmes nacionais juntamente com seus elementos científicos, culturais e artísticos, tanto no Brasil como no exterior. A classe cinematográfica não fica muito contente em relação ao interesse no mercado externo, já que primeiramente gostariam de expandir no seu próprio território.

Os primeiros financiamentos articulados pela Embrafilme ocorrem em 1970. Desenvolvidos por meio de empréstimo bancário, contemplavam três categorias: produtor estreante, empresa tradicional e produtor independente⁹. As regras eram severas e beneficiavam

⁸ No Brasil, filmes que atingem a marca de um milhão de espectadores são considerados de sucesso.

⁹ Era classificado como produtor estreante aquele que não possuísse uma estrutura empresarial, com funcionários, estabelecimento, ao contrário da empresa tradicional. Já o produtor independente operava por meio de uma associação a empresas tradicionais, por não possuir equipamentos próprios e funcionários qualificados.

empresas e/ou produtores estabelecidos no mercado, que pudessem arcar com os compromissos assumidos. No contrato, exigia-se também “o respeito às normas de Censura e Diversões Públicas, baixadas pelas autoridades competentes”. A principal fonte de receita da Embrafilme provinha do imposto de renda sobre a remessa de lucros dos distribuidores estrangeiros, subordinada pela Lei n.º 4.131 criada pelo INC, em 1962 (AMANCIO, 2000, p.26).

De acordo com Gatti, de 1970 a 1971, 30 projetos de filmes de longa-metragem foram financiados, sendo apresentados por 22 empresas. A Embrafilme começa a ser o ponto central da política cinematográfica do país, tanto que o governo repensa sua reestruturação administrativa e técnica.

Como vimos anteriormente, o Estado operava em raras demandas do campo cinematográfico, nas décadas de 50 e 60, formando apenas alguns mecanismos de proteção e dando mais suporte à obrigatoriedade em exibições de filmes nacionais. Já na década de 1970, o Estado iniciou algumas parcerias com produtores, estabelecendo um elo a mais com filme de longa-metragem nacional e almejando uma prospecção no próprio mercado, ainda dominado pelo filme estrangeiro, principalmente o norte-americano.

Esse período marca conquistas do cinema brasileiro com o suporte da Embrafilme. Regulamentações estatais são consolidadas com consciência de suas necessidades, como a obrigatoriedade de exibições de filmes nacionais, para assim conquistar o mercado interno. Fornecer implementos para financiar produções locais, organizando diálogos com o Estado e a classe cinematográfica, assim gerando melhorias no controle de mercado para o órgão responsável. Além dessas modificações, a empresa começa a coproduzir obras, associando-se financeiramente, adquirindo parte do direito patrimonial do título.

Em 1974, uma comissão é formada com membros de instituições como o Ministério do Planejamento, Departamento de Assuntos Culturais, INC, Conselho Federal de Assuntos Culturais, Embrafilme, além do representante dos produtores cinematográficos, Nelson Pereira dos Santos, para discutir a figura da Embrafilme para o mercado. Do encontro veio a proposta da extinção do INC, sendo

que a Embrafilme passaria a responder pelas atribuições do instituto, além da criação do Conselho Nacional de Cinema¹⁰ (Concine) e da Fundação Centro Modelo de Cinema¹¹ (Centrocine). De acordo com Amâncio, a partir desse momento a Embrafilme, com a direção-geral de Roberto Farias, insere “de fato o sistema de coprodução, pelo qual assume o risco do investimento em projetos, e ampliando o volume das operações de distribuição, modelará sua mais ousada configuração enquanto intervenção estatal na atividade cinematográfica” (2008, p. 92).

A ligação estabelecida entre o cinema brasileiro e a Embrafilme fez “da empresa a absoluta gerência administrativa do produto filmico, até ali delegada aos setores privados” (AMANCIO, 2008, p.92). Fortaleceu o setor de distribuição disputando com as filiais das *majors* as posições de destaque no faturamento. No final dos anos 1970, início dos anos 1980, o cinema nacional chegou a alcançar 35% do *market share*.

Paralelamente, a Embrafilme começou a operar a distribuição de seus filmes coproduzidos, observando a necessidade de melhorar a estrutura como distribuidora. E com a extinção efetiva do INC em 1976, a Embrafilme amplia suas atribuições financiando, produzindo, distribuindo, promovendo e ainda premiando filmes brasileiros em festivais. Cabe ressaltar que o aumento do orçamento por meio de receitas variadas e taxas, advindas da própria atividade, fez com que a empresa também passasse a cuidar do seu lado cultural.

A distribuição de filmes nacionais feita pela Embrafilme aumentou com o tempo e em determinado momento foi considerada a maior distribuidora da América Latina. Como produtora, o filme de orçamento médio era o que a empresa mais prezava, no intuito de que a quantidade apresentaria a qualidade. Muitos filmes eram pro-

¹⁰ A criação do Concine é efetivamente realizada em 1976, por meio do Decreto n.º 77.299. Suas atribuições estavam ligadas a fiscalização e regulação, além de formular políticas de preços e de cotas para a obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais.

¹¹ O Centrocine era ligado à cultura cinematográfica, produzia pesquisas, filmes técnicos, culturais e científicos, e responsável também por construir uma memória do cinema.

duzidos e alguns obtinham consideráveis resultados na bilheteria. Podemos citar alguns filmes coproduzidos pela Embrafilme, como: *A noiva da cidade* (Alex Vianny, 1974), *Lição de amor* (Eduardo Escorel, 1975), *Aleluia Gretchen* (Silvio Back, 1975), *Mar de rosas* (Ana Carolina, 1975), *Xica da Silva* (Carlos Diegues, 1976), *A idade da terra* (Glauber Rocha, 1977), *Dama da lotação* (Neville d'Almeida, 1978), *O gigante de América* (Júlio Bressane, 1978), *Pixote, a lei do mais forte* (Hector Babenco, 1980), *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1980), *Eles não usam black-tie* (Leon Hirszman, 1981), entre outros.

A situação era de otimismo para uma industrialização do cinema brasileiro. Nessa época algumas reivindicações são atendidas, como a regulamentação da profissão de técnico em espetáculos de diversão e de artista; polos regionais¹² de produção são ampliados e a criação da Cooperativa dos Realizadores Autônomos (Corcina), em 1978, devido ao aumento da prática do cinema independente. Os membros da Corcina, no mesmo ano, fundam, com apoio da Embrafilme, a Cooperativa Brasileira de Cinema, que aluga salas de exibição para lançar suas obras.

As políticas cinematográficas colocadas em prática nos anos 1970 construíram um diálogo legítimo com os órgãos governamentais, por meio da Embrafilme. Há também nesse período, no Brasil, uma produção independente que não estava ligada à Embrafilme, os filmes de abordagem erótica, dando destaque à Boca do Lixo de São Paulo. Esse contexto de produção visava a uma conexão lucrativa entre produtores e exibidores, principalmente no interior do estado, para gerar público e, conseqüentemente, renda.

Uma crise econômica se estabelece no Brasil no final da década de 1970, sendo um aspecto que enfraquece a atividade cinematográfica no país, assim como sua ligação com o Estado. Amâncio afirma que o “esfacelamento da identidade da classe cinematográfica no acompanhamento daquele processo demonstrou a falência de uma utopia de independência e apontou para diferentes opções

¹² Em 1976, no Rio Grande do Norte e em Minas Gerais; Bahia, São Paulo e Pernambuco, em 1977.

de atuação” (2008, p. 96). Essa crise também afetou a Embrafilme, que diminuiu a produção de seus filmes e enfrentou boatos na imprensa, de que a empresa favorecia certos diretores, além de corrupção em seus contratos.

A inflação no país também é um elemento que faz com que as atividades cinematográficas entrem em crise. A influência do Estado na Embrafilme causa diversas modificações administrativas, uma delas é a demissão do diretor-geral Celso Amorim¹³. Em 1986 é criada a Lei n.º 7.505, conhecida como Lei Sarney, que disponibiliza benefícios fiscais por meio do imposto de renda conferidos a produções de caráter artístico ou cultural. Nesse momento a Embrafilme já não consegue mais financiar uma produção sozinha, então a verba concedida pela Lei Sarney completa alguns orçamentos. E em 1988, a Fundação do Cinema Brasileiro (FCB) é criada, com a intenção de se responsabilizar pelo setor cultural da área cinematográfica, direcionando-se para o documentário e filme de curta-metragem.

Em 1990, Fernando Collor de Mello toma posse no Brasil como o primeiro presidente eleito via eleições diretas, após 21 anos de ditadura. O país esperava uma redemocratização, entretanto uma crise se instala devido ao plano¹⁴ econômico desenvolvido pelo governo federal para combater a inflação. A instabilidade financeira atormenta as instituições governamentais, e um dos setores que mais perdem é o cultural. A Embrafilme e o Concine são extintos, com isso a produção do cinema brasileiro desmorona, tendo a pior fase entre 1990 e 1993.

O governo do presidente Fernando Collor de Mello (1990 e 1992) pode ser considerado um marco na política

¹³ A demissão de Celso Amorim foi consequência da produção e distribuição/exibição do filme *Pra frente Brasil* (Roberto Farias, 1982) pela Embrafilme, representando um episódio relacionado à tortura praticada pelos órgãos de segurança, durante a ditadura militar do país.

¹⁴ O Plano Brasil Novo, também conhecido como Plano Collor era voltado para estabilizar a inflação no país. As poupanças dos brasileiros são congeladas e os saques bancários podiam ser realizados somente com supervisão.

cultural brasileira, não pelo que criou, mas pelo que destruiu. Neste curto período de dois anos, foram extintos o Ministério da Cultura, criado em 1987; a Fundação do Cinema Brasileiro, de 1988, responsável pela organização de festivais, prêmios, realização de pesquisas, formação profissional na área, conservação de películas; o Conselho Nacional de Cinema (Concine), criado em 1976 para regular e fiscalizar as atividades cinematográficas e videográficas e, principalmente, no que nos interessa, a Embrafilme, que, desde 1969, cumpria a função primordial de financiamento da produção, distribuição e exibição do filme nacional (BOLAÑO, 2007, p. 35).

O governo de Collor de Mello colocou fim a um ciclo do cinema brasileiro. Em conexão com as reformas neoliberais do país, deixou de existir a relação entre cinema e Estado, assim o cinema brasileiro passou a se situar apenas no ambiente das leis que o mercado oferecia. O resultado foi um cenário desastroso para a produção de filmes, conseqüentemente para a distribuição e exibição nacional, constatando assim a fragilidade da indústria cinematográfica do país. Segundo Gatti (2007), apenas 22 filmes brasileiros chegaram ao mercado de salas do país entre 1990 e 1993.

Ainda no governo Collor, em 1991, é criada a Lei Rouanet n.º 8.313, sendo uma reedição da Lei Sarney. Mais conhecida por Lei de Incentivo a Cultura, visa benefícios a todas as artes, por meio de abatimentos fiscais para pessoas jurídicas e físicas que investem em obras culturais. Uma lei sancionada pela pressão dos profissionais do setor cinematográfico para tentar não deixar as artes do país exacerbadamente abandonadas.

Em junho de 1992, o país envolve-se em um processo de *impeachment* do então presidente Fernando Collor. Após seu afastamento, o vice-presidente, Itamar Franco, toma posse e um restabelecimento para área de cultural do país se inicia, incluindo o cinema. O Ministro da Cultura do governo Itamar, Antônio Houaiss, cria, em dezembro de 1992, a Secretaria para o Desenvolvimento Audiovisual. Esta liberou recursos retidos da Embrafilme para produção de filmes por meio do *Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro*.

O concurso, constituído de uma comissão formada por 17 profissionais da classe, avaliou mais de 300 projetos inscritos de curta, média e longa-metragem.

Nenhum órgão eficiente foi criado para substituir a *Embrafilme* ou a Lei Sarney e durante quase três anos o imposto que pagamos sobre cada ingresso de cinema vendido foi sendo guardado nos cofres do Governo Federal sem ter quem gerenciasse seu destino. Só no governo Itamar Franco houve espaço para começar a reverter essa situação e definir um destino para essa “poupança involuntária”, já reduzida à metade pela inflação (FRANCO, 1996, p.76.).

Cabe ressaltar que juntamente à elaboração do *Prêmio Resgate*, o setor cinematográfico brasileiro pressionava o governo para o desenvolvimento da Lei do Audiovisual, e em 8 de novembro de 1993, a Lei n.º 8.685, regulamentada pelo Decreto n.º 974, é sancionada. Fundamentada pelo modelo de renúncia fiscal, a lei se ampara em dois mecanismos principais. O primeiro permite às empresas que investem na produção de longas-metragens brasileiros um abatimento no imposto de renda, tendo como limite 3% pra pessoa jurídica e 6% para pessoa física do total do imposto e máximo de R\$ 4 milhões por projeto apresentado. O segundo consente às distribuidoras estrangeiras em atividade no país investir parte do imposto sobre a remessa de lucros na produção de filmes nacionais.

Entretanto, as conseqüências dessa nova estrutura normativa para o cinema somente a partir de 1995 começaram a aparecer de fato, após a implantação da nova moeda brasileira, o Real. A recuperação da economia permitiu, então, um melhor desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira. E com a Lei do Audiovisual como principal suporte, e ainda utilizando outras leis¹⁵ federais, estaduais e municipais de incentivo, o cinema brasileiro começou a recuperar sua trajetória nas produções nacionais.

¹⁵ As leis serão expostas de acordo com o contexto explicado no texto.

Esse período em que a indústria cinematográfica nacional volta a ter mais atenção do Estado por meio de leis de incentivo foi denominado *retomada*¹⁶ do cinema brasileiro. Os lançamentos de longas-metragens aumentaram gradativamente, entre 1994 e 1998, alcançamos 90 longas que chegaram ao mercado exibidor (GATTI, 2007, p.111).

O marco inicial da *retomada* se deu no lançamento de *Carlota Joaquina, a Princesa do Brasil* (1995), primeiro longa-metragem da diretora Carla Camurati. O filme, produzido pela Elimar Produções, obteve algum recurso do *Prêmio Resgate* e auxílio de empresas privadas. De acordo com a diretora:

Carlota não estava dentro de nenhuma lei de incentivo, foi feito somente com dinheiro de publicidade das empresas. O que ele teve foi o Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro, que o governo Itamar Franco na época estabeleceu, obtendo uma verba para o roteiro no valor de R\$ 100 mil. Os outros R\$ 400 mil foram cedidos por empresas (CAMURATI apud NAGIB, 2002, p. 146).

Carlota Joaquina primeiramente circulou com quatro cópias pelas capitais do país, após aumentou para 45 alcançando outras cidades; a distribuição do filme foi feita pela própria produtora. Nas salas de exibição, 1,286 milhão de pessoas foram assistir ao filme, sendo ele um representante da nova fase do cinema nacional, que segundo Pedro Butcher “precisava provar capacidade competitiva com o produto estrangeiro” (2005, p. 33). Até 1998 mais quatro filmes nacionais alcançaram mais de um milhão de espectadores: *O Quatrilho* (Fábio Barreto, 1995), *O Noviço Rebelde* (Tizuka Yamazaki, 1997), *Simão, o fantasma trapalhão* (Tizuka Yamazaki, 1998)

¹⁶ De acordo com o Dicionário Aurélio, a palavra *retomar* quer dizer tornar a tomar; recuperar; reconquistar; reaver. O cinema brasileiro estava voltando à ativa novamente.

e *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998).¹⁷ Alguns desse foram reconhecidos internacionalmente, por meio de prêmios e indicações em festivais¹⁸ e para o Oscar.

Após uma longa lacuna de 40 anos, em 2000 há a III edição do Congresso Brasileiro de Cinema, onde não participaram somente produtores, técnicos, cineastas, críticos e pesquisadores, como nos encontros da década de 1950, mas também distribuidores, exibidores e representantes de emissoras de TV privadas e públicas. Em cada edição do CBC é estabelecido um conjunto de propostas para o cinema brasileiro, que passa a ser o objeto central das discussões; muito do que existe hoje sobre a atuação do Estado no cinema nacional é fruto deste congresso¹⁹. No encontro, em seu documento final, constava a “continuidade do CBC como entidade permanente e o apoio à criação, no âmbito do Governo Federal, de um órgão gestor da atividade cinematográfica, que vinha a ser a Agência Nacional do Cinema, constituída em setembro de 2001”.

A ausência de políticas para uma proteção por parte do Estado e o colapso na produção-distribuição-exibição ocasionaram diversas manifestações por parte da classe cinematográfica. As reivindicações da área tinham como tema central o retorno da participação do Estado no cinema brasileiro. Então, com a nova safra do setor cinematográfico e essa pressão da classe perante o poder público, fez-se com que o então presidente, Fernando Henrique Cardoso, em 2001, sancionasse a Medida Provisória 2.228-1. Cria-se o órgão que os profissionais da área tanto pressionavam para ser desenvolvido: a Agência Nacional do Cinema (Ancine).

¹⁷ *O Quatrilho*, 1.117.754 espectadores; *O Noviço Rebelde*, 1.501.035 espectadores, *Simão, o fantasma trapalhão*, 1.658.138 espectadores e *Central do Brasil*, 1.593.967 espectadores.

¹⁸ *O Quatrilho* recebeu uma indicação ao Oscar de melhor filme estrangeiro, após 33 anos que o primeiro filme brasileiro havia sido indicado, *O pagador de promessas* (Anselmo Duarte, 1962). *Central do Brasil* foi indicado a melhor filme estrangeiro no Oscar e conquistou o primeiro Urso de Ouro do cinema brasileiro. Fernanda Montenegro, protagonista do longa-metragem, ganhou o prêmio de melhor atriz no Festival de Berlim e também uma indicação no Oscar, para melhor atriz.

¹⁹ O IV CBC foi no Rio de Janeiro/RJ, em 2003; V em Fortaleza/CE, 2005; VI em Recife/PE, 2007; VII em São Roque/SP, 2008 e o último foi realizado em 2010, em Porto Alegre/RS.

A mesma medida que formou a Ancine também estabeleceu os princípios gerais da política nacional do cinema do país, constituiu o Conselho Superior do Cinema, os Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional (Funcines) e o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional (Prodecine), além de ter alterado a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (Condecine).

A Ancine foi constituída numa época em que as classes cinematográficas precisavam de uma reforma política no setor, para o Estado voltar a colaborar por meio de um diálogo entre as partes, trazendo um novo engajamento político-econômico. Segundo Gatti,

se por um lado a criação da Ancine se trata de uma tentativa clara de colocar a questão do audiovisual como participante da economia estratégica do país, por outro lado, refaz um caminho anteriormente já percorrido, ainda que em outras condições e situações. A idéia de recuperação do tempo perdido é muito presente nesta situação (2005, p.63).

Cabe destacar a importância do fomento dado pela Ancine, já que há uma assimetria de mercado, consequência das problemáticas da cadeia produtiva entre o cinema nacional e o cinema hegemônico, o estrangeiro. Logo, a necessidade de fomentar por parte da agência estrutura-se na isonomia de mercado, isto é, dar condições melhores para o produto brasileiro ter êxito, pois sem a intervenção do Estado a condição mercadológica dos filmes brasileiros era fraca, principalmente quando não atrelada à indústria televisiva.

O que nos mostra que as políticas cinematográficas têm um longo caminho para serem desenvolvidas, juntamente com o cinema brasileiro. A regulamentação e a gestão do setor cinematográfico, desenvolvidas pela Ancine, não podem esquecer de igualar as atenções para as três áreas que articulam o filme. Funcionamento completo do sistema de produção de uma obra depende da chegada do seu título nas salas de exibição.

Responsáveis pelo retorno das atividades cinematográficas nacionais, após o quase desaparecimento da produção de filme brasileiro, as leis de incentivo contornaram a situação do mercado. No período de 1995 a 2005, 885 projetos foram favorecidos pelo mecanismo de renúncia fiscal, advindo das leis de incentivo (CHALUPE, 2010, p. 72).

De acordo com Almeida e Butcher (2003), os novos mecanismos de incentivo fiscal simbolizam uma “revolução mercadológica”, junto de uma modificação cultural, que demonstrou uma mudança no produto final, o filme brasileiro. Ainda conforme os autores, tal alteração trouxe um resultado de uma nova geração de profissionais especializados e a revitalização daqueles que já estavam no mercado.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Sérgio; BUTCHER, Pedro. **Cinema: mercado e desenvolvimento**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003.

AMANCIO, Tunico. **Artes e manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)**. Niterói: EdUFF, 2000.

ANDRIES, André. **O cinema de Humberto Mauro**. Ministério da Cultura, Fundação Nacional de Arte, 2008.

BARONE, João Guilherme. **Cenários tecnológicos e institucionais do cinema brasileiro na década de 90**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BOLAÑO, César Ricardo Siqueira. **Qual a lógica das políticas de comunicação no Brasil?** São Paulo: Paulus, 2007a. 124p.

BRITZ, Iafa; BRAGA, Rodrigo Saturnino; DE LUCA, Luiz Gonzaga Assis. In: DIAS, Adriana; SOUZA, Letícia de (org.). **Film Business: o negócio do cinema**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2010.

BUTCHER, Pedro. **Cinema brasileiro hoje**. São Paulo: Publifolha, 2005.

CHALUPE, Hadija. **O filme nas telas**: a distribuição do cinema nacional. São Paulo: Ecofalante, 2010.

GATTI, André Piero. **A distribuição comercial cinematográfica**. São Paulo: Central Cultural São Paulo, 2007.

GETINO, Octavio. **Cine Iberoamericano**: Los Desafios Del Nuevo Siglo. Buenos Aires: Fundación Centro Integral Comunicación, Cultura Y Sociedad, 2007

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema**: Trajetória no subdesenvolvimento. 2ª ed., São Paulo: Paz e Terra, 2001.

MARSON, Melina Izar. **Cinema e Políticas do Estado**: da Embrafilme à Ancine. São Paulo: Escrituras Editora, 2009.

MELEIRO, Alessandra (org.). **Cinema no mundo**: indústria, política e mercado - América Latina. São Paulo: Escrituras, 2007.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo**: um balanço crítico da Retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

ROSENFELD, Anatol. **Cinema**: arte & indústria. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

SCHENKER, Daniel. **Uma década de muitas mudanças**. Revista de Cinema. São Paulo, nº104, 2011.

SIMIS, Anita. **Estado e Cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume, 1996.

_____. **A contribuição da cota de tela no cinema brasileiro**. O público e o privado, n. 14, p. 137-146, julho/dezembro 2009.

_____. **Cinema e Democracia**: rimas e contrastes. Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación Dossiê Especial Cultura e Pensamento, Vol. II - Dinâmicas Culturais, p. 59-69, Dez. 2006.

VIANY, Alex. **Introdução ao Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Alhambra-Embrafilme, 1987.