



## **O Cinema no Brasil e as Dificuldades de Consolidação<sup>1</sup>**

Sarah Pimentel<sup>2</sup>

Gustavo Soranz<sup>3</sup>

Centro Universitário do Norte - UNINORTE

### **Resumo**

O cinema chega ao Brasil com muitas dificuldades que englobam desde a logística, a produção, os profissionais, a distribuição até a recepção do público. Além disso, quando nos referimos a este objeto de estudo, encontramos empecilhos quanto aos registros dos primórdios desta atividade no país. O presente artigo tem como objetivo mostrar uma viagem pelo desenvolvimento do cinema no Brasil, e busca por explicações para alguns fenômenos decorrentes durante os altos e baixos das produções brasileiras. Através deste trabalho é possível conhecer como o cinema foi desenvolvido no país e como esta ferramenta foi utilizada pelos pensadores da época no Amazonas.

### **Palavras-chave**

cinema; história; audiovisual; produção; dificuldades; brasil

### **Corpo do trabalho**

O Brasil é um país relativamente novo comparado ao Japão e a China. E, diferentemente destes países que procuram preservar sua história de forma que todas as gerações possam ter acesso aos fatos históricos, o Brasil até pouco tempo atrás não se interessava pelo seu passado. Atualmente, no campo da pesquisa científica das mais diversas áreas, existe a necessidade de se conhecer sobre os mais diferentes ramos da cultura. E como proceder em situações em que não há registros, nem indícios do que pode ter acontecido no passado? Esta é a dificuldade dos pesquisadores ao iniciarem trabalhos que procuram juntar as peças para construir a história do cinema brasileiro.

De acordo com o autor Paulo Emilio Sales Gomes, as atividades do cinema já chegaram com dificuldade e inúmeros empecilhos ao país, sendo um dos principais a escassez de energia elétrica. “Durante dez anos, porém, o cinema vegetou, tanto como atividade comercial de exibição de fitas importadas, quanto como fabricação artesanal local. A explicação, como sempre, está no retardo do país”. (GOMES, 1996, pag. 9). As primeiras filmagens feitas no Brasil teriam sido realizadas em 1898, fato esse, que entra em conflito com a data de nascimento do cinema brasileiro. Muitos acreditam que o marco inicial do cinema no país tenha sido na data em que aconteceu a primeira filmagem por Afonso Segreto e outros acreditam que tenha sido o português Antônio Leal, que em 1908, foi responsável pela realização do primeiro filme autoral do país, intitulado “Os estranguladores”.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no IJ 4 – Comunicação Audiovisual do XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Norte realizado de 28 a 30 de maio de 2015.

<sup>2</sup> Estudante de graduação do 7º período do curso de Rádio, TV e Internet do Centro Universitário do Norte – UNINORTE, e-mail: [sarah.hc.pimentel@gmail.com](mailto:sarah.hc.pimentel@gmail.com).

<sup>3</sup> Orientador do trabalho. Prof. Doutor do curso de Comunicação do Centro Universitário do Norte – UNINORTE, e-mail: [soranz@yahoo.com](mailto:soranz@yahoo.com)



Com relação à mão de obra, era composta essencialmente por italianos, já que estes caracterizavam boa parte dos imigrantes da época. Desde seu surgimento, o cinema era considerado uma atividade difícil, tanto no que diz respeito à produção, quanto no que diz respeito à projeção e distribuição. Trabalhar com o cinema era mal visto por muitas pessoas, apenas anos depois que fotógrafos migraram para esta atividade.

As pouquíssimas salas de exibição que existiam eram concentradas principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo. Em 1907, o Rio de Janeiro passa a usar a energia produzida pela usina de Ribeirão das Lages, conseqüentemente gera uma notória melhora nas exibições cinematográficas. A partir disto, entre 1908 e 1911 surge a primeira fase intensa no cinema brasileiro. Os filmes predominantes deste período são caracterizados como dramáticos e cômicos, eram muito comuns os filmes que reconstituíam crimes onde instigavam a imaginação da sociedade. As pessoas eram atraídas principalmente por gêneros advindos do teatro e das revistas musicais. Antes do advento do cinema falado, as pessoas ficavam atrás da tela e falavam ou cantavam o texto de forma que criassem certa sincronia com a imagem.

“A produção desenvolveu-se juntamente com a ampliação e consolidação de um circuito exibidor, pois a partir de 1907 que se multiplicam as salas fixas. Iniciativas de donos de salas que se tornam simultaneamente exibidores e produtores, obtendo o favor do público. Características da época, produção, exibição e público de acordo com Paulo Emílio”. (BERNARDET, 1995, pag. 35).

No ano de 1912, os brasileiros passaram a se interessar pelo cinema como profissão, o fato interessante é que a produção era concentrada no eixo Rio-São Paulo, porém, os cineastas não trocavam experiência como relata Paulo Emílio:

“Os novos recrutas da profissão, técnicos, artistas ou encenadores, são ainda predominantemente italianos, mas já apontam alguns brasileiros tanto no Rio como em São Paulo, cidade cuja importância cinematográfica é paralela a da capital da República. Paralela é a expressão exata, pois os cineastas de uma e outra nunca se encontravam, mais do que isso, se ignoravam quase totalmente”. (GOMES, 1996, pag. 12).

Pode-se entender que a falta de comunicação entre os cineastas prejudicou o fortalecimento da atividade no país. Durante 1912 a 1922 o cinema nacional enfrentou bastante dificuldade para exibir os filmes produzidos nas salas de projeção existentes. Em função da comemoração do Centenário de Independência, o presidente Epitácio Pessoa cria uma comissão para que seja produzido um filme histórico. Porém, mais uma vez, o plano não saiu do papel. O cinema participou da celebração do centenário de forma documental e jornalística.

O bloqueio do mercado para a produção do cinema de ficção levava os cineastas a se concentrarem produzindo cinejornais. Estas produções que sustentavam os produtores, fazendo circular alguma verba na área de produção, além de manter os equipamentos, impedindo que a produção brasileira sumisse.

É preciso lembrar que diversas outras localidades além do eixo Rio-São Paulo produziram filmes de enredo (chamados de filmes criminais ou às vezes, de pequenos documentários) como: Barbacena, Belém, Belo Horizonte, Curitiba, Juiz de Fora,



Fortaleza, Maceió, Manaus, Porto Alegre, Pouso Alegre, Recife, Salvador, São Luís do Maranhão e Uruguai. Vale destacar as produções de filmes em Manaus nas décadas de 1910, 1920, 1930 por Silvino Santos. De 1923 a 1933 vários estados e cidades se propunham a desenvolver projetos voltados ao cinema. É necessário que sejam feitas pesquisas levando em consideração estas produções para que não haja generalizações como vem acontecendo. Muitas destas obras não se encaixam nas periodizações feitas por historiadores e pesquisadores da área.

Em 1925, outras cidades como Belo Horizonte, Cataguases, Campinas, Niterói, Porto Alegre, etc. passam a produzir filmes e nota-se o aumento na produção anual. A partir daí, os grupos cinematográficos passam a ter contato entre si por meio de jornalistas que se interessam pelos filmes, podemos perceber a primeira iniciativa de consolidar um cenário nacional. Devido ao atraso do país e a evolução aos trancos e barrancos, o cinema mudo atingiu sucesso em um período onde o cinema falado já estava consolidado em diversas partes do mundo.

O cinema falado chega ao Brasil em uma época de crise. Nas décadas de 1930 e 1940, a produção cinematográfica se limita ao Rio de Janeiro, onde são encontrados os estúdios melhores equipados. Nesta época, vale ressaltar, que foram criadas leis paternalistas de amparo ao cinema, talvez a primeira iniciativa de incentivo ao cinema brasileiro. Estas leis, por sua vez, asseguravam que os jornais cinematográficos continuassem a ser produzidos, e posteriormente, obriga as salas de projeção a exibirem uma pequena porcentagem de filmes brasileiros de enredo.

O diálogo aparentemente estabelecido entre o comércio de exibição e a fabricação nacional sustenta o nascimento de um gênero que durante muito tempo foi explorado: a comédia popularesca. O gênero foi fortemente desprezado por muitos críticos por serem filmes produzidos diretamente para um público popular, como reforça Paulo Emílio.

“Uma visão mais aguda permitiria vislumbrar nessas fitas – destinadas aos setores mais modestos da sociedade brasileira – algumas virtualidades que mereciam estudo e desenvolvimento. Durante vinte anos esse gênero – que só decaiu no cinema quando foi absorvida pela televisão – registrou e exprimiu alguns aspectos e aspirações do panorama humano do Rio de Janeiro”. (GOMES, 1996, pag. 14).

Na década de 1950 houve a tentativa de implantação da indústria cinematográfica por parte de um empresário italiano, após o mesmo, ter tido sucesso ao produzir uma única peça teatral. Como o esperado, a tentativa não alcançou sucesso. O único benefício como ressalta o Paulo Emílio foi

“O saldo mais positivo constituiu na melhoria técnica graças à vinda de experimentados especialistas ingleses. Da Itália vieram encenadores e cenógrafos – que serviram igualmente aos propósitos teatrais em curso – e ate roteiristas. O resultado final foi uma dúzia de filmes razoáveis com acentuado ressaibo de cosmopolitismo improvisado e já meio fora de moda. O maior êxito comercial e cultural derivou de uma incursão na temática do banditismo rural brasileiro” (GOMES, 1996, pag. 15).

A Companhia Cinematográfica Veraz Cruz podia de fato ter gerado frutos mais concretos se tivesse desenvolvido uma forma de fazer com que os filmes produzidos circulassem para o público, ao invés de pensar apenas na realização de obras fílmicas. Como mostra Jean-Claude Bernardet, “Pensa-se o cinema até a primeira cópia, depois são outros quinhentos. Tal filosofia marca o conjunto da produção cinematográfica



brasileira e conhece poucas exceções, entre elas a chanchada e a pornô-chanchada” (BERNARDET, 1995, pag 27). Além da criação da companhia ter unicamente fins lucrativos, já que tem associação com banqueiros e indústrias. O aumento do número de salas de exibição acontece para que os filmes estrangeiros possam ser veiculados. As primeiras iniciativas para impulsionar as obras nacionais possuem cunho simbólico, de fato não trouxeram frutos a longo prazo.

Para Paulo Emílio Salles Gomes, países subdesenvolvidos estão fadados a produzirem um cinema que traz como característica a dificuldade para seu progresso.

“O cinema é incapaz de encontrar dentro de si próprio, energias que lhe permitam escapar à condenação do subdesenvolvimento, mesmo quando uma conjuntura particularmente favorável suscita uma expansão na fabricação de filmes”. (GOMES, 1996, pag. 85).

Talvez, o fato de determinado país ter sido colonizado ou ser influenciado por um tipo de sistema, seja o fator para o cinema dos países subdesenvolvidos passarem a ilustrar realidades que não permeiam aquela sociedade, tornando o seu cinema subdesenvolvido.

“(…) Procuram reagir contra a tradição coagulada pela manipulação do ocupante, voltam-se necessariamente para temas e ritmos inspirados pelo cinema estrangeiro. O esforço de progresso apenas cultural num quadro de subdesenvolvimento geral leva os cineastas a se debaterem diante da adversidade, ao invés de realmente combatê-la” (GOMES, 1996, pag 86).

Com a modernização da cultura brasileira diversas áreas como a música, o teatro, as ciências sociais e a literatura passam a ser influenciadas por uma mudança de pensamento. O Cinema Novo surge influenciado pelo Neo-liberalismo e pela vontade de aproximar o conteúdo cinematográfico da realidade vivida pelo país. Apesar da boa intenção do movimento, o cinema novo criou uma imagem visual e sonora de apenas de duas figuras marginalizadas pela sociedade: a favela e o nordestino. O público consumidor da antiga chanchanda não foi atingido. Com a Ditadura Militar em 1964, o Movimento não pôde expandir de modo a abranger o corpo social brasileiro, mas foi uma das poucas manifestações que tinha o intuito de mudar a letargia enfrentada no campo da criação. No início dos anos 70, surge uma corrente antagônica que busca no grotesco, no marginal, mostrar através dos filmes a realidade de grupos marginalizados. Vale ressaltar que em meados da década de 70, foi criada a EMBRAFILME, tendo como finalidade a distribuição de filmes para o exterior. A ideia era criar um polo de produção, exibição e distribuição de obras cinematográficas. Porém, como a EMBRAFILME era uma empresa de economia mista e a União acionista majoritária, muito se priorizou por articulações políticas, e mais uma vez não foi o que de fato aconteceu. A empresa priorizava apenas a realização e projeção dos filmes, esquecendo a comercialização dos mesmos. (Reserva de mercado e lei de exibição compulsória).

De fato, movimentos existiram e vão continuar existindo em busca de aproximar a população que, muitas vezes, é marginalizada. Mas ao que parece, a cada tentativa, forças governamentais ou comerciais acabam por sufocar estas iniciativas, tornando-o um produto marginalizado. De fato, a consolidação do cinema nacional é uma questão problemática desde seu surgimento como podemos observar na pesquisa de Paulo Emílio Gomes Salles



“O filme brasileiro primitivo foi rapidamente esquecido, rompeu-se o fio e nosso cinema começou a pagar o seu tributo à prematura e prolongada decadência tão típica do subdesenvolvimento. Arrastando-se na procura da subsistência que lembra a do ocupado, cuja imagem refletiu com frequência nos anos de 1920, provando repulsa ou espanto” (GOMES, 1996, pag, 92).

Com a criação da EMBRAFILME surge pela pressão da classe cinematográfica nos anos de 1970 e 1980 uma nova legislação no que diz respeito aos curtas-metragem. Assim, os curtas deveriam ser exibidos antes dos longas-metragem estrangeiros. No entanto, para serem exibidos, os produtores deveriam pagar determinada percentagem da renda dos filmes de longa duração. A EMBRAFILME e a Fundação do Cinema Brasileiro eram responsáveis pela fiscalização da documentação das produtoras. Esses dados poderiam ter auxiliado no estudo sobre o público e a relação com a produção cinematográfica, mas aconteceu o oposto, já que a fiscalização de fato era praticamente inexistente. Os exibidores se recusavam a projetar os curtas e a forma como era feita a seleção era arbitrária.

Tornar obrigatória a exibição dos filmes nacionais, talvez não fosse a ideia mais sensata a se fazer para conquistar o público. Pensar alternativas de aproximação e familiarização com o cinema poderia ter diminuído o distanciamento e o preconceito com relação aos filmes nacionais. Ou pensar a relação do produto nacional e do produto estrangeiro que domina o mercado.

As dificuldades metodológicas para se estudar o cinema tanto na esfera nacional, quanto na local são inúmeras. Porém, para construirmos melhor este objeto de estudo é preciso repensar os recortes e os contextos das pesquisas voltadas a esta área. Há muito a ser estudado, indagado, são muitas as relações que podem nos ajudar na compreensão histórica. Para Jean-Claude Bernardet

“Penso ou tenho a ingenuidade de pensar que uma crítica sistemática dos recortes e dos contextos praticados até agora pela historiografia do Cinema Brasileiro, bem como as suas articulações, poderá contribuir para uma renovação do nosso discurso histórico”. (BERNARDET, 1995, pag. 126).

A problemática da ausência de dados para a construção histórica do cinema local gera contradições quanto ao estudo de produção, de distribuição e de exibição dos filmes. É possível fazer uma análise historiográfica do cinema no Amazonas, tendo como fontes apenas cartazes, revistas e divulgações da época? É necessário questionar a veracidade destes dados levando em consideração diversos interesses subentendidos nas publicações. O cinema em qualquer parte do país tem a necessidade de autenticidade, mas que para que de fato isso aconteça é preciso pensar nas relações políticas e culturais que envolvem esse processo. A partir daí poderemos pensar em políticas públicas de incentivo.

Em Manaus, acompanhando a desigualdade do resto do país, o cinema local procurava meios de florescer, assim como a maioria das vertentes da produção cultural da época. As produções locais tentam se encaixar como produto da indústria cultural através das manifestações dos grupos intelectuais formados geralmente por jovens entusiastas das artes e da literatura. A polarização do Brasil quando se refere às iniciativas, aparato técnico, aos recursos financeiros, etc., dificulta a tentativa de se criar um centro Amazonense de cinema.

Na década de 60, o rádio foi a principal ferramenta de divulgação do cinema e das casas exibidoras de Manaus. No entanto, grande parte da população via no cinema apenas uma forma de entretenimento e enaltecia as produções hollywoodianas. A





relação cinema nacional/local e cinema estrangeiro é uma discussão que vai ser apresentada por diversos pesquisadores e historiadores do cinema. Cosme Alves Neto traz informações sobre o Cinema Novo a Manaus, tem papel importante na formação dos primeiros grupos de estudo e dos cineclubes na cidade. Em 1962 a cidade conta com grupos de intelectuais formados principalmente por jovens que estão envolvidos com várias vertentes das manifestações culturais, como o Clube da Madrugada, em “O Jornal” com críticas cinematográficas escritas por José Alberto Saraiva e José Gaspar. O cinema em Manaus nos anos de 1960 surge como um instrumento crítico pelos jovens da época já que havia a preocupação em discutir sobre as produções e a relação com o contexto social e político a fim de compreender a realidade. Manaus foi pioneira na criação de cineclubes e possuía o terceiro mais ativo do Brasil, sendo este reconhecido pela Cinemateca Brasileira. Porém, os cineclubes eram restritos, não tinham a intenção de tornar o cinema popular ou conhecido, tinham finalidade apenas intelectual. A divergência em relação ao que era exibido e a falta de discussão sobre as obras fez com que os cineclubes passassem a ser abertos.

“Estes grupos, diferentes entre si, problematizaram o cinema comercial, o maior divertimento da cidade e acabaram criando um público para as novas propostas que os anos sessenta traziam de forma ebulitiva, efervescente, na poeira do vento forte das Reformas de Base”. (Narciso Freire Lobo, 1994, pag. 26).

Nesse período os filmes de chanchada eram mal vistos, já que eram tidos como superficiais e não agregavam valor à formação cultural. Talvez, as produções fossem discriminada pelo fato de sua fórmula conseguir atingir a massa da época. “forma mais útil de domínio e condicionamento a interesses demasiadamente comerciais...” (Alves Neto, Cosme. Cinema Novo Brasileiro: definições e esboço histórico. In: Suplemento Madrugada, O Jornal, Manaus, 03.06.1962).

Comes Alves Neto é um dos nomes mais conhecidos no cinema em Manaus, escreveu sobre o Cinema Novo e relatava a dificuldade encontrada por jovens produtores desse período, que na maioria das vezes, eram marginalizados pela indústria dos filmes comerciais. Entre os anos de 1960 e 1962, nota-se o amadurecimento das temáticas abordadas por estes modestos produtores que trabalham em condições adversas, levando em consideração o custo dos equipamentos e a logística envolvida nas produções. “A técnica torna-se mais apurada, a motivação regional mais nítida, a crítica social mais aguda, os financiamentos particulares em bases mais solidas aparecem” (LOBO, 1994, pag. 52). São produtos destes anos os filmes “Arraial do Cabo”, de Paulo Cezar Saraceni e Mário Carneiro; e “O maquinista”, de Marcos Farias.

O curta-metragem sempre foi o primeiro contato de quem gostaria de começar a fazer cinema em Manaus. Numa época onde o formato se expande pelo país, as produções começaram a surgir com tons de denúncia e crítica social. Em 1965, o primeiro festival é promovido com o intuito de divulgar e produzir os filmetos, intitulado Festival de Cinema do Jornal do Brasil e realizado no Rio de Janeiro, o evento movimentou os grupos que escreviam nos jornais para incentivar o público a irem mais a casas exibidoras.

A relação público/cineclubes é irônica. Por um lado, os cineclubes são responsáveis pelo aumento do público frequentadores das casas de exibição, mas por outro lado, estes mesmo grupos eram restritos e limitados quanto a participação da população como membro dos clubes.

“Apesar das propostas de transformações revolucionárias da sociedade, que era mais forte no grupo de Kahané – isso influiu como argumento ideológico para o rompimento com o GEC – a nova conjuntura, pós 64, não permitiria mais as



sessões projetas em caminhões, nos bairros pobres, como antes. A tendência caminhou para o fechamento. O fechamento em grupos, tanto como defesa, como por elitismo”. (LOBO, 1994, pag29).

Em Manaus, de acordo com Lobo, alguns empresários da época, tendo a consciência de que o cinema poderia gerar lucro, criaram festivais que não tinham finalidade de aprofundar o apreço pelas produções do cinema local. Em 1961, acontece o Festival Cinematográfico dos Gráficos, evento que exibia várias produções estrangeiras, como versões de Tarzan, heróis mitológicos, entre outros filmes que faziam sucesso. Em 1965, Glauber Rocha vem ao estado financiado pelo órgão de turismo para produzir um filme promocional da Amazônia. O documentário que inicialmente foi intitulado de “A Conquista do Amazonas”, posteriormente teve seu nome definitivo com o título “Amazonas, Amazonas”. O filme recebeu duras críticas por parte dos intelectuais amazonenses e não-amazonenses que classificaram a obra como uma antecipação do que viria a ser os filmes de propaganda institucional, e durante muito tempo foi omitido pelo próprio Rocha de sua filmografia.

Em 64 e 65 foi o período considerado mais produtivo em relação aos posteriores, mas não há registro de críticas ou comentários a respeito dessas produções. Qual seria a resposta para a falta de registro? As produções locais eram consideradas inferiores?

Em 1966, acontece o I Festival de Cinema Amador do Amazonas, onde os filmes premiados foram: Carniça de Normandy Litaif, Um Pinto Amazonense de Felipe Lindoso e Roberto Kahané e Harmonia dos Contrastes de Ivens Lima. É possível observarmos que há uma descontinuidade no que diz respeito aos festivais.

Em 1969, a empresa J. Borges LTDA, do Rio de Janeiro, mostra interesse em Manaus para sediar um projeto de jornal cinematográfico que tem como objetivo divulgar as regiões do país. Para conseguir mão de obra na produção do cinejornal, a empresa financia o I Festival de Cinema Amador do Amazonas.

Aproveitando a época de mais movimento de produções, Manaus sediou a Mostra de Cinema Direto chamado de “Brasil Verdade”, participando com quatro curtas-metragens. Manaus também esteve presente no I Festival Brasileiro de Curta-Metragens com a produção experimental de Marcio Souza, “Rapsódia Incoerente”, e “Riscos”, de Geraldo Russo. De acordo com publicações, o cinema amazonense começava a ganhar destaque.

“O cinema amazonense, apesar de ainda estar caminhando, já está no entanto, conhecido do Brasil. Na Bahia, durante o I Festival de Curta-Metragem, onde o Amazonas foi o único Estado do Norte e Nordeste a comparecer, apresentando dois filmes, o sucesso que “Rapsódia Incoerente”, de Márcio Souza e “Riscos” de Geraldo Russo, alcançaram fazem com que nos sintamos felizes com o trabalho desses dois jovens (...) Ademir Carvalhaes transmitiu a Márcio o convite que lhe era feito pelo I Festival de Cinema Abstrato do Brasil, que será realizado em São Paulo no próximo mês de agosto, quando mais uma vez o nosso Estado estará presente...” (O Jornal. Manaus, 21.02.1965).

O amadurecimento dos cineclubes foi propício para que José Gaspar, crítico que mais escreveu sobre cinema em Manaus, fundar a Revista Cinéfilo. 5 edições foram lançadas com a ajuda do órgão cultural, Fundação Cultural do Amazonas. Com o término dos cineclubes, o mesmo órgão criou o clube Humberto Mauro, evitando que



esse tipo de manifestação desaparecesse no final dos anos 70. O que mostra a preocupação e a tentativa de se manter a discussão em torno do cinema na cidade.

Dos anos 1961 a 1972 um importante grupo de pensadores influenciaram várias vertentes dos movimentos culturais da época. Publicavam aos domingos comentários, artigos e críticas de cinema, intitulados como Clube da Madrugada e publicavam semanalmente no O Jornal. O posicionamento geográfico do Amazonas dificultou o contato com outros polos produtivos espalhados pelo país. E, para a maioria da população, o isolamento, de fato, foi uma realidade, já que estas pessoas não tinham a oportunidade de ter acesso ao mesmo tipo de conteúdo que a elite possuía.

Em 1967, com a implantação da Zona Franca de Manaus, Joaquim Marinho, conhecido cinéfilo da cidade, tenta criar um polo de cinema em Manaus, a fim de atrair financiamentos para as produções. O projeto não conseguiu forças para ser desenvolvido e amadurecido. Porém, dos anos de 1970 a 1990, as produções de alguns documentários e filmes ficcionais receberam incentivos financeiros e logísticos do Estado, é o caso dos filmes: A “Selva”, (dirigido por Márcio Souza), Ajuricaba, o rebelde da Amazônia de 1976 (Oswaldo Caldeira), Mater dolorosa de 1980, realizado com recurso da TV Educativa do Amazonas (Roberto Evangelista), O cineasta da Selva de 1997 (Aurélio Michiles) e Bocage, o triunfo do amor também de 1997 (Djalma L. Batista), que provam que o incentivo governamental pode ser um aliado no fortalecimento da produção cinematográfica.

Em 1987, a Fundação Villa Lobos, órgão que tinha como finalidade amparar as manifestações culturais do município, promoveu o I Festival Internacional de Cinema Amazônico. Em 2001, A Secretaria de Estado da Cultura criou a Amazon Film Commission, responsável pela produção dos filmes Tainá I e II e outros desde então.

O presente trabalho tem como objetivo apresentar um panorama histórico da chegada da atividade cinematográfica no país, além de apresentar a dificuldade no que diz respeito a captação de dados referentes à época. Quanto à produção e a consolidação do cinema no Amazonas, vale questionar se a política de eventos é realmente válida no desenvolvimento do cinema local no Amazonas. Ou se é apenas um artifício momentâneo e que não gera frutos a longo prazo. Quais foram as políticas públicas de incentivo necessárias para o crescimento da produção cinematográfica no Amazonas? Qual foi a contribuição do poder público para a fomentação de uma produção cinematográfica contínua no Estado?

### **Referências bibliográficas**

GOMES, P. E. S. Cinema Trajetória no Subdesenvolvimento. São Paulo. ED. Paz e Guerra, 1ª Edição, 1996.

BERNARDET, J. C. Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro. São Paulo. ED. Annablume, 1ª edição, 1995.

LOBO, N. F. Tônica da descontinuidade: cinema e política no Amazonas. Manaus. ED. Da Universidade do Amazonas, 1ª edição, 1994.