



Política pública cultural: a EMBRAFILME durante o governo militar de Ernesto Geisel¹

Cleber Morelli MENDES²

Carmen Regina ABREU³

Universidade Federal do Pampa, São Borja, RS

RESUMO

O presente trabalho tem por interesse analisar a EMBRAFILME como política pública cultural e recurso político do governo militar. Parte-se do pressuposto no qual o cinema brasileiro sempre foi tratado com descaso e que encontrou no Estado a força necessária para se posicionar. No mesmo sentido que o governo militar enxergou no cinema a possibilidade de dialogar com parte dos intelectuais e também um canal para consolidar a identidade nacionalista. Para realizar a referida análise o presente texto verifica a bibliografia disponível sobre o tema e os dados estatísticos gerados pela própria EMBRAFILME. Este trabalho é uma tentativa de gerar a reflexão acerca da atuação do Estado no cinema brasileiro, para a contínua construção de uma cinematografia mais brasileira e menos estrangeira.

PALAVRAS-CHAVE: cinema brasileiro; ditadura militar; EMBRAFILME; mercado cinematográfico; políticas públicas.

Introdução

Originalmente desenvolvido para a disciplina de Comunicação e Política do Curso de Relações Públicas – ênfase em Produção Cultural da Universidade Federal do Pampa, este trabalho tem por objetivo analisar a EMBRAFILME – Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima - como recurso estratégico da política pública cultural praticada pelo Estado, principalmente no que diz respeito ao período da ditadura militar, especificamente no governo de Ernesto Geisel (1974-1979).

Para tanto, é preciso retornar até o governo Getúlio Vargas (1930-1945), precisamente em 1937, quando entre algumas ações do que seria o embrião das políticas culturais no Brasil, está a fundação do Instituto Nacional de Cinema Educativo – o

¹ Trabalho apresentado no IJ 4 – Comunicação Audiovisual do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 3 a 5 de julho de 2013.

² Estudante de graduação 4º semestre do Curso de Relações Públicas - ênfase em Produção Cultural da Universidade Federal do Pampa, email: morelli.mendes@yahoo.com.br

³ Orientadora do trabalho. Professora do Curso de Relações Públicas - ênfase em Produção Cultural da Universidade Federal do Pampa, email: carmemabreug@gmail.com



INCE. Além do INCE, também foram estabelecidos o Instituto Nacional do Livro (INL); Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN); e o Serviço Nacional de Teatro (SNT). Hoje, percebe-se que essa série de ações foram de extrema relevância para a construção do nosso patrimônio cultural (material e imaterial), todavia se faz necessário recordar que Getúlio Vargas era uma pessoa de relações estreitas com outros governantes nacionalistas, que anos antes desenvolveram instituições semelhantes como as fundadas em 1937, pelo então Presidente do Brasil. O Estado prover o acesso à livros, peças teatrais e filmes naquele momento era uma atitude nobre e de consciência, mas acima de tudo era um movimento estratégico - pois assim ele se infiltraria e conseguiria determinar quais livros, peças e filmes a população teria acesso, no mesmo sentido em que poderia boicotar ou de fato exercer a censura sobre aquelas obras que não eram de seu interesse. Por fim, no que diz respeito ao INCE, em sintonia com o governo alemão e italiano, identifica-se que o governo percebeu o cinema como um recurso para solidificar a ideologia e a identidade nacionalista, mas inicialmente não como entretenimento disfarçado de propaganda política – ao exemplo da Alemanha Nazista - e sim como ferramenta pedagógica utilizada com vídeos documentários e institucionais, por isso a nomenclatura "Cinema Educativo".

Posteriormente, em 1966 é fundado o Instituto Nacional de Cinema – INC, que por sua vez absorveu o INCE. Essa nova instituição deveria se responsabilizar pela fomentação, produção, distribuição, exportação e todas as fases que envolvem a cadeia produtiva do cinema brasileiro, agora encarado como indústria - diferente da antecessora INCE, em que o cinema tinha como proposta única a de ser educativo e passa a ser encarado como mercado e estratégia política. Contemporâneo a isso, SIMIS (1996) registra que: a ditadura transforma o então Departamento de Propaganda e Difusão Cultural - DPDC - em Departamento de Imprensa e Propaganda, o DIP. Com a influência do Ministério da Propaganda Alemão, é dessa forma que o cinema brasileiro deixou de ser tratado como pedagógico pelo Estado, para então ser utilizado como mercado e propaganda.

Na prática, isso faz com que um decreto determine a execução de curtas-metragens antes da exibição de longas, ao paralelo que são criados os cinejornais do DIP - realizados por grandes produtoras da época, como a Cinédia. De forma curiosa,



posteriormente o DIP passa a produzir por si o conteúdo que interessa ao governo, então o decreto que determinava a exibição de curtas é revogado.

Os primeiros anos da EMBRAFILME: Uma política pública cultural

No ano de 1969, o INC recebe um apêndice através do Decreto-lei Nº 862, que estabelecia a criação da EMBRAFILME, uma autarquia formalmente vinculada ao INC e conseqüentemente ao Ministério da Educação e Cultura. Este é o primeiro grande passo, de fato, do envolvimento do Estado em alguma etapa da cadeia produtiva cinematográfica nacional, até então o INC atuava como órgão regulador legislador e no financiamento de filmes. Vejamos o artigo do decreto-lei que determinava o papel da empresa estatal de cinema:

Art 2º. A EMBRAFILME tem por objetivo a distribuição de filmes no exterior, sua promoção, realização de mostras e apresentações em festivais, visando à difusão do filme brasileiro em seus aspectos culturais artísticos e científicos, como órgão de cooperação com o INC, podendo exercer atividades comerciais ou industriais relacionadas com o objeto principal de sua atividade (BRASIL, 1969).⁴

Sendo assim, percebe-se que o Estado compreendeu, ao menos em parte, que o escoamento da produção cinematográfica nacional é tão fundamental quanto o próprio processo de produção. Outro ponto observado no Art 2º do decreto-lei que estabeleceu a EMBRAFILME, é a atenção particular que é dada à “difusão do filme brasileiro em seus aspectos culturais artísticos e científicos”. Ora, o Estado não estava apenas preocupado em escoar a produção nacional, também focava suas atenções no fortalecimento da imagem do Brasil perante o mundo através de sua própria cinematografia, assim como a inserção no “circuito científico”, algo como garantir que alguma possível corrente cinematográfica tupiniquim também fosse objeto de pesquisa em outros países, tal como acontecia com a *Nouvelle Vague* (França) – e mais ainda, o governo militar decidir os filmes brasileiros que seriam promovidos no exterior, se certificando que nenhuma obra expusesse ou questionasse a então administração

⁴ Disponível em: < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/De10862.htm > Acesso em: 04 de abril de 2013.



federal, já que os filmes brasileiros que corriam o circuito internacional possuíam uma abordagem mais política. Essa postura do Estado pode ser interpretada como uma autêntica política pública cultural, conforme o seguinte conceito:

Por política pública cultural estamos considerando um conjunto ordenado e coerente de preceitos e objetivos que orientam linhas de ações públicas mais imediatas no campo da cultura. A recuperação da política cultural levada a cabo por um determinado governo ou em um período da história de um país pode ser realizada através do mapeamento das ações do Estado no campo da cultura, ainda que este não as tenha elaborado ou reunido como um todo coerente, como uma política determinada. O mapeamento de tais ações deve ter como foco os âmbitos da produção, da circulação e do consumo culturais (CALABRE, 2005, p.9).

Rapidamente, a EMBRAFILME foi se legitimando como a primogênita política cultural no Brasil – isso porque o então Ministro da Educação e Cultura, Jarbas Passarinho, além de apoiar a criação da empresa estatal, articulou o Plano de Ação Cultural, o PAC, que previa um aporte financeiro e um reconhecimento da importância do setor cultural e de seus atores. Esse plano teve suma importância no desenvolvimento da EMBRAFILME, já que meses após sua criação, acumularia mais uma função: administrar o financiamento dos filmes nacionais. No teor prático, essa nova responsabilidade insere de vez a empresa estatal na cadeia produtiva cinematográfica, podendo influenciar de forma determinante na maioria das produções nacionais. Vale ressaltar que seu corpo gestor era indicado pelo governo, ou seja, nesse momento o Estado passa a moldar, em baixa ou larga escala, o cinema brasileiro – pois além de ser a fonte do capital financeiro, também é quem o administra. Ainda nesse fortalecimento do Estado, em 1973 o INC é absorvido pela EMBRAFILME, assim como é criado o Conselho Nacional de Cinema, o CONCINE. Com a criação desse conselho e a troca de direção da EMBRAFILME, houve mais uma articulação que acabaria por fortalecer uma vez mais a empresa estatal: através de assembleia, a empresa passaria a acumular a responsabilidade de distribuição dos filmes nacionais em território brasileiro. Segundo Coelho Neto (2003), as políticas culturais não precisam, fundamentalmente, serem apenas dever do Estado. A promoção da cultura e acesso aos bens culturais também passam pela iniciativa privada e terceiro setor. Compreende-se que a cultura deve exercer algum tipo de lucro financeiro, ao menos se sustentar.

Portanto, toda essa movimentação atesta que o Estado percebeu o cinema nacional muito além de uma simples política pública cultural, mas também um bom e



lucrativo produto de mercado, se manuseado de forma correta - passando assim a ocupar lacunas e espaços que a iniciativa privada ou os cineastas e produtores independentes não conseguiam preencher, seja por limitação profissional e de atuação ou mesmo por imposições do Estado.

Para elucidar esse período de criação da EMBRAFILME e sua atuação pré-governo Geisel, segundo Gatti (2007), se faz necessário citar alguns pontos, como a proximidade dos ministros Jarbas Passarinho e Ney Braga com a classe cinematográfica, estreitamento que fez da EMBRAFILME uma realizadora de desejos – confirmada por números: a empresa estatal financiou 80 filmes, através de duas produtoras com quatro filmes cada, quatro produtoras com três filmes, 11 com dois filmes e mais 38 produtoras com apenas um filme – isso no período contemplado de 1970 até 1973.

Fundada em 1969, a EMBRAFILME se legitimou como uma eficiente política pública cultural, ao ponto que além de prover o acesso de filmes retratando a nossa realidade à população em nível nacional, também contemplou o desejo dos diretores e produtores brasileiros. Filmes com sucesso absurdo de bilheteria como *Dona Flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto, 1976), cinenovistas como *O amuleto de Ogum* (Nelson Pereira dos Santos, 1973) e a pulverização de capital com filmes divididos entre mais de 55 produtoras, além de financiamentos, distribuição, decretos com determinação de exibição e todos os desejos e delírios, trouxeram para o governo militar a simpatia de toda uma classe cinematográfica, possivelmente não de acordo com a ditadura, mas compartilhando um mesmo vilão, o cinema estrangeiro. Podemos afirmar que, pelo menos por esse período, a utilização da política pública cultural como recurso estratégico político se confirmou como uma sábia decisão, ou ainda, se foi uma feliz coincidência da vontade militar em atender as necessidades culturais da população e da cadeia produtiva, calhou de ser um ótimo caminho para estabelecer boas relações com parte dos intelectuais e autores brasileiros.

Governo Ernesto Geisel – O auge da EMBRAFILME

O ano de 1974 demarca um passo importante na história do cinema brasileiro e consequentemente da EMBRAFILME. A indicação de Roberto Farias como diretor-geral da empresa estatal, que até então era produtor e cineasta. Esse primeiro



movimento do governo Geisel, no que diz respeito a EMBRAFILME, em indicar um profissional da classe ao invés de algum militar (como ocorria até então), demonstra muito além de um exercício de boa vontade e agrado para com os profissionais do cinema brasileiro, se revela por parte dos militares, o entendimento que para o Brasil ter uma indústria cinematográfica de fato, se necessita um profissional da área em seu mais importante cargo.

Segundo Gatti (2007), a gestão Roberto Farias colabora para a profissionalização da gestão da EMBRAFILME. Os novos moldes para coprodução, menos objetivos que os adotados pela INC, mas com um teto estipulado em 30% do orçamento total – sem poder exceder 2.200 salários mínimos vigentes. Além dessa normativa, houve a concessão de avanços da bilheteria sobre filmes nacionais distribuídos aqui e no exterior. A opção por um marketing mais agressivo também fez parte das mudanças estruturais dessa nova administração. Entretanto, o autor levanta que a ação mais relevante foi a aprovação da lei que daria mais responsabilidades para a EMBRAFILME, no mesmo sentido que o INC seria extinto.

Quando a empresa estatal surgiu em 1969, sua função por natureza era a exportação de filmes brasileiros, em 1974 ela passava a ter responsabilidades anteriormente alinhadas para o INC, e mais remotamente com o INCE. Dentre as novas e velhas atribuições da EMBRAFILME estavam: coprodução; aquisição e importação de filmes; distribuição e exibição de filmes no Brasil e exterior; financiamento; promoção de filmes em circuitos nacionais e no exterior; criação de subsidiárias; pesquisa; recuperação e conservação de filmes; produção, coprodução e difusão de filmes científicos, técnicos, educativos e culturais; formação profissional; documentação e publicação; e manifestações culturais.

A leitura que se faz sobre as políticas de coprodução e avanço sobre bilheteria nesse período, concomitante o estatuto da EMBRAFILME, os recursos invariavelmente acabam sendo destinados para diretores que já possuíam algum prestígio. A possibilidade de avanço sobre bilheteria e até mesmo do financiamento total de filmes, abria brechas para superfaturamentos ou ainda pela falta de compromisso do diretor em produzir algo rentável, deixando para a empresa estatal toda responsabilidade e risco de fazer aquele filme de autor ser um investimento com retornos mercadológicos. Todavia, do ponto de vista governamental, se essa política administrativa era de fundo perdido ou



amadorismo burocrático, no entendimento político em sua essência, era mais uma forma inteligente de manter o alicerce de “boa vizinhança” com a classe cinematográfica brasileira, contemporânea ao Cinema Novo - composta por intelectuais respeitados dentro e fora do país.

Após o período conturbado de mudanças, escoamento de dinheiro público e debates internos sobre o poder das subdivisões da empresa estatal, os anos de 1975 e 1976 se demonstraram como os grandes anos comerciais da EMBRAFILME, quiçá da história do cinema brasileiro. *Dona Flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto, 1976) atingiu 11 milhões de espectadores, número superado apenas por *Tropa de Elite 2* (José Padilha, 2010). *Xica da Silva* (Carlos Diegues, 1976) também foi outro arrasa-quarteirão dessa época, alcançando mais de 3 milhões de espectadores – outra contribuição importante desse período que se estabelece é a Lei da Dobra, artifício que garantia mais uma semana de exibição se o filme superasse a média de frequência semanal da sala em relação ao semestre anterior. Esse conjunto de ações e sucessos fez com que a EMBRAFILME batesse todos os recordes de arrecadação e espectadores, números que antes pertenciam às empresas de cunho privado, como Cinedistri, Ipanema e UCB. A boa atuação da (subdivisão/departamento) distribuidora, garantiu que os filmes rendessem ao ponto de pagarem toda divulgação, as cópias, investimentos e ainda gerassem lucros para a EMBRAFILME – o que colaborou para o cinema brasileiro ocupar 30% do mercado cinematográfico no Brasil. Matta (2010, p.38) afirma que, “No Brasil, acredita-se que as políticas públicas federais de apoio ao cinema aplicadas ao longo da história têm se mostrado ineficazes por serem estruturalmente equivocadas para a indústria.”

A ditadura também mostrou seu lado opressor nesse período dourado do cinema nacional. Apesar da EMBRAFILME ser uma empresa estatal, seus grandes responsáveis eram civis da classe cinematográfica, o que em sua essência autorizavam o financiamento e coprodução de bons filmes, independente da abordagem política ali presente. Tal atitude fazia com que os filmes fossem produzidos e gerassem dividendos, mas quando chegava a hora de distribuir, precisavam se submeter à censura federal, como qualquer outra manifestação artística. Muitos desses filmes acabavam sendo censurados, dentre eles *Morte e vida Severina* (Zelito Viana, 1977), que foi impedido de correr os circuitos internacionais.



Mesmo com essas ações desreguladas com um planejamento estratégico, ou ainda pensadas como apostas de ganha-ganha, a EMBRAFILME teve um crescimento programado, o que fez abrir escritórios em New York e Paris para negociar os filmes brasileiros e garanti-los em festivais. Com o produto brasileiro sendo mais visto e se tornando um produto atrativo com boas plataformas de promoção e divulgação, os prêmios e o reconhecimento internacional vieram naturalmente. Não bastasse o salto comercial do mercado interno, o governo Geisel também vai ser o responsável pelo maior período de premiações e valorização do cinema brasileiro em níveis internacionais, sejam em circuitos centrais e até mesmo nos mais periféricos.

Infelizmente, esse sucesso conseguiu, de certa forma, implodir a EMBRAFILME. Não que ela fosse se encerrar em 1979 pelo sucesso alcançado, mas porque os filmes distribuídos no exterior eram selecionados pelo departamento de distribuição – ou seja, nem todos os filmes produzidos pela empresa estatal eram distribuídos por ela no exterior. Essa independência prática que a distribuidora exercia causou uma série de conflitos internos, principalmente na sucessão da diretoria-geral, que era ocupada por Roberto Farias. A desarticulação momentânea da classe cinematográfica brasileira teria um custo brutal, pois o mais alto cargo da EMBRAFILME seria passado para Celso Amorim em 1979, diplomata de carreira e sem nenhum trabalho no âmbito cinematográfico. A escolha foi visivelmente política, em amplo sentido, do lado governamental se existia uma necessidade de manter a classe cinematográfica unida e principalmente alinhada com a administração pública, indicar o cineasta errado nesse momento poderia custar a parceria de sucesso. A classe ligada ao cinema perdia a oportunidade de manter um igual no mais importante cargo da indústria cinematográfica brasileira, mas se permanecia fortalecida de certa forma, pois com a não indicação de cineasta A ou produtor B, cessou e/ou garantiu que as rixas internas não obtivessem proporções ainda maiores e mais expostas.

Números da EMBRAFILME no governo Geisel

O livro *Artes e Manhas da EMBRAFILME: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)* (Tunico Amancio, 2000) é uma rica fonte de informação e história acerca do cinema brasileiro e de sua grande empresa estatal. O autor faz uma reunião de entrevistas, documentos, números, relatórios e revisões bibliográficas sobre o assunto – além claro, de suas ótimas e oportunas reflexões, o que culmina em uma



organizada percepção do que foi o trabalho desenvolvido pela EMBRAFILME. As tabelas que serão apresentadas na sequência foram retiradas, quase que totalmente, desse livro. Apesar da fonte primária não ser o Amancio, é preciso registrar que a coleta e organização é de sua inteira responsabilidade e principalmente mérito.

Como visto, a administração do governo Geisel deu uma atenção especial ao cinema brasileiro, seja motivado por razões políticas, de amizade com envolvidos do setor ou apenas simpatia por filmes. A direção de Roberto Farias elevou o cinema nacional à patamares jamais alcançados por nós. A construção de relações entre os cineastas por ofício ou os mais subversivos garantiram um alicerce tão sólido quanto a relação conturbada entre estado e cinema permitem.

Motivados pela consolidação de um forte cinema brasileiro, de preferência nacionalista (na preposição dos militares), a primeira grande influência para o crescimento do cinema nacional no período abordado passa pela obrigatoriedade de exibição:

RESERVA DE MERCADO PARA LONGA-METRAGEM NACIONAL

| ANO | OBRIGATORIEDADE |
|------------|---|
| 1939 | 1 filme por ano |
| 1946 | 3 filmes por ano |
| 1951 | 1 filme nacional para cada 8 estrangeiros |
| 1959 | 42 dias por ano |
| 1963 | 56 dias por ano |
| 1970 | 84 dias por ano |
| 1971-1 | 98 dias por ano |
| 1971-2 | 84 dias por ano |
| 1974 | 84 dias |
| 1975 | 98 dias (até 1/7) |
| 1976 | 112 dias |
| 1977 | 112 dias |
| 1978 | 133 dias |
| 1979 | 140 dias |

Fonte: ALTBERG (1983).



Observando a reserva de mercado para exibição de longas-metragens brasileiros no mercado nacional ao longo do tempo, percebe-se o salto e como ele contribuiu para o sucesso da EMBRAFILME. No período pré-EMBRAFILME, a obrigatoriedade era de apenas 56 dias/ano, enquanto meses depois de sua fundação acontece o salto para 84 dias, aumento de 50%. No período Geisel, esse número cresce ano após ano, se analisado do começo de seu governo (84 dias/ano em 1974) até seu último ano (140 dias/ano em 1979), é nítida a força que o Estado deu para o fortalecimento do cinema nacional, afinal aplicou um aumento de 66,6% desde o início de seu governo. Atitude um tanto óbvia, pois se o Estado passou a atuar na produção e distribuição do cinema nacional, fez valer sua força e determinou um aumento arbitrário, naturalmente um dos fatores de sucesso do cinema brasileiro nesse período. Todavia, é preciso esclarecer que esse favorecimento foi em prol do cinema brasileiro como indústria e identidade, do ponto de vista do mercado exibidor há um estresse com a intervenção do Estado, já que o filme estrangeiro é muito mais flexível no que diz respeito ao comércio e aceitação geral do público, dada sua forte influência cultural.

A obrigatoriedade de exibição, por si só, não garante o bom desempenho de filmes. Garante-se apenas que o filme nacional ficará em cartaz por aquele prazo mínimo determinado. O sucesso do filme brasileiro no período da EMBRAFILME, principalmente no período Geisel, se dará pelo conjunto de ações desenvolvidas pela empresa estatal e pelo CONCINE, que foram abordados anteriormente neste trabalho. Para uma melhor visualização e entendimento dessa atuação, vejamos alguns números:

ESPECTADORES NAS SALAS DE EXIBIÇÃO

| ANO | NACIONAL | % | ESTRANGEIRO | % | TOTAL | % |
|------|------------|----|-------------|-----|-------------|-----|
| 1974 | 30.665.515 | - | 170.625.487 | - | 201.291.002 | - |
| 1975 | 48.859.308 | 59 | 226.521.138 | 32 | 275.380.446 | 36 |
| 1976 | 52.046.653 | 6 | 198.484.198 | -12 | 250.530.851 | -9 |
| 1977 | 50.937.987 | -2 | 157.398.105 | -20 | 208.336.002 | -16 |
| 1978 | 61.854.842 | 21 | 149.802.182 | -4 | 211.657.024 | 1 |
| 1979 | 55.836.885 | -9 | 136.071.432 | -9 | 191.908.317 | -9 |

Fonte: EMBRAFILME (1980) *apud* AMANCIO (2000).



No primeiro ano do governo Geisel, o circuito cinematográfico registrou 201.291.002 espectadores, desses quais somente 30.665.515 em filmes nacionais. O ano seguinte, já com a nova perspectiva estabelecida garante um crescimento de 59% do público em filmes brasileiros, sendo que o crescimento do público total foi de apenas 36%. O ano de 1976 registra o contínuo crescimento do filme brasileiro, dessa vez de 6%, do outro lado da ponta o cinema estrangeiro registra uma queda de 12% e o total de espectadores 9%, ou seja, nesse ano, o único número que cresceu foi o de espectadores de filmes nacionais. O ano de 1977 registra uma pequena queda para o cinema brasileiro, 2%, entretanto o estrangeiro sofre com 20% de queda em seus espectadores, enquanto o total sinaliza com a baixa de 16%. A redenção vem no ano seguinte, o melhor do governo Geisel, em que o cinema brasileiro atinge incríveis 61.854.842 espectadores, um crescimento de 21% em relação ao ano anterior, sendo que o público total registrou aumento de apenas 1%, completado pela queda de 4% do cinema estrangeiro.

No último ano desse período, o cinema nacional sofre uma queda de 9% em relação ao ano anterior – entretanto, observa-se que ainda sim foi seu segundo melhor ano – já o cinema estrangeiro vai registrar seu pior público nesse período, consolidando quatro anos de queda de espectadores. Em suma, apesar de uma pequena queda em 1977 e a relativa queda de 1979, o cinema nacional se mostrou em amplo crescimento e de forma regular, não há, por exemplo, um grande ano que se cerque de anos ruins e acabe por mascarar uma média, pelo contrário, o crescimento é sustentável, mesmo que nesse período tenha ocorrido uma queda de público total nas salas de cinemas do Brasil.

Se com outra administração ou forma de gestão a cinematografia brasileira alcançaria números melhores é uma incógnita, mas o crescimento registrado na gestão Geisel é louvável, do ponto de vista político, mais brasileiros assistiram filmes brasileiros e com o aval de seu governo, fora a questão do financiamento e do discurso de como o governo militar dá atenção para a cultura brasileira e colabora para a afirmação de uma identidade nacionalista. Mercadologicamente falando, também foi uma época feliz, já que o cinema brasileiro registrou um salto em sua arrecadação, se em 1974 o cinema nacional arrecadou 13.223.446 de dólares, em 1979 o valor chegou em 23.903.071 de dólares, uma variação de 80% - do outro lado, o cinema estrangeiro



registrou uma queda na variação de 8%, tendo arrecadado 67.530.200 de dólares em 1974 e 61.904.288 de dólares em 1979; isso segundo a EMBRAFILME/DIP (1980).

Outra forma de compreender melhor o papel da EMBRAFILME nesse desempenho é analisar a sua participação efetiva no período, para isso é preciso isolar o público total de filmes brasileiros e então o público que consumiu filmes pelas mãos da EMBRAFILME:

PARTICIPAÇÃO DE PÚBLICO DA EMBRAFILME

| ANO | PÚBLICO TOTAL | PÚBLICO EMBRAFILME | % |
|------------|----------------------|---------------------------|----------|
| 1974 | 30.665.515 | 6.803.153 | 27,80 |
| 1975 | 48.859.308 | 6.324.268 | 14,69 |
| 1976 | 52.046.653 | 13.944.515 | 29,71 |
| 1977 | 50.937.897 | 14.778.952 | 33,03 |
| 1978 | 61.854.842 | 21.790.564 | 37,99 |
| 1979 | 55.836.885 | 13.375.724 | 25,02 |

Fonte: AMANCIO (1989) *apud* GATTI (2007).

Percebe-se que assim como o cinema brasileiro como um todo cresceu, a EMBRAFILME teve participação direta nesse desempenho. Se desconsiderarmos o desempenho ruim da empresa estatal em 1975, a EMBRAFILME respondeu sempre por mais de 25% dos espectadores de filmes nacionais no período Geisel. Esse avanço deve-se muito pelo esforço de promover os filmes, assim como de aliar a produção com a distribuição, garantindo o escoamento dos projetos em que a empresa investiu. Não menos importante é a ação protecionista do Estado em aumentar gradativamente a obrigatoriedade da exibição do filme nacional.

A participação da EMBRAFILME sob a administração de Geisel, na cinematografia nacional:

FILMES BRASILEIROS LANÇADOS

| ANO | LANÇADOS NO BRASIL | LANÇADOS PELA EMBRAFILME |
|------------|---------------------------|---------------------------------|
| 1974 | 80 | 38 |
| 1975 | 89 | 25 |



| | | |
|------|-----|----|
| 1976 | 84 | 29 |
| 1977 | 73 | 12 |
| 1978 | 100 | 22 |
| 1979 | 93 | 19 |

Fonte: EMBRAFILME (1980) *apud* GATTI (2007).

Os filmes lançados pela EMBRAFILME seguem uma regularidade no quesito de números, a única discrepância é no ano de 1974, o ano com o pior desempenho do cinema nacional é o mesmo em que a empresa mais escoou projetos no período abordado. Ainda sim, ela respondeu por mais de 27% do público de filmes brasileiros nesse ano. Outro dado interessante é a quantidade de filmes lançados com a não participação da EMBRAFILME, demonstrando o crescimento conjunto da cinematografia brasileira, motivada principalmente pela lei de obrigatoriedade.

Considerações Finais

Conforme a análise do histórico e atividades dos primeiros órgãos estatais ligados ao cinema e os primeiros anos da EMBRAFILME, de sua criação até o fim do governo militar de Ernesto Geisel é possível compreender a atuação direta do Estado e sua influência acerca do desempenho e construção da cinematografia brasileira.

Pode-se dizer que o governo militar buscou uma estatização dos bens culturais, e que isso não passa necessariamente por algo sucateado – no caso da EMBRAFILME, se viu um sistema planejado e organizado, com forte influência de seus principais atores (a classe cinematográfica), ao ponto de um deles ocupar a mais importante função de uma empresa estatal em plena ditadura. Esse diálogo entre Estado e cinema, que historicamente seria realizado em um ambiente conturbado, encontrou calma suficiente para o crescimento em conjunto, seja das políticas públicas culturais ou da própria cinematografia e de seu mercado. A intenção de criar uma identidade nacionalista e encontrar no cinema a extensão para se propagar, coincidiu com a luta dos cineastas brasileiros contra a invasão brutal do cinema estrangeiro.



Se a EMBRAFILME não foi uma corrente do cinema brasileiro, certamente se marca como um período. Nitidamente é o momento em que o nosso cinema deixa de ser artesanal e adota um ritmo industrial, preocupado na qualidade estética e comercial de seu produto final. Evidente que não há independência, e nem sempre a vontade do cineasta prevaleceu, ainda estamos falando de uma ditadura militar. Entretanto é preciso valorizar a propulsão que o Estado deu para os nossos mais notáveis cineastas, como Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, assim como para os primeiros arrasa-quarteirões brasileiros, caso de *Dona Flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto, 1976) e *A Dama do Lotação* (Neville de Almeida, 1978).

Portanto, seja um recurso estratégico ou uma política pública cultural, quiçá os dois, a ditadura militar e principalmente o governo de Ernesto Geisel foram de extrema importância para a construção de uma cinematografia brasileira, o acesso da população ao próprio filme, um entendimento de indústria e mercado, assim como a valorização do cinema brasileiro no exterior. A ditadura militar trouxe uma série de benefícios e desenvolvimento para o Brasil, infelizmente com um custo muito alto e que poderíamos ter evitado, mas o reconhecimento deve ser feito, a EMBRAFILME e as proteções geradas e administradas pelos órgãos reguladores foram os grandes responsáveis pela melhor época do cinema brasileiro.

REFERÊNCIAS

ALTBURG, Celso. **Por uma questão de liberdade: ensaios sobre cinema e política**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

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

BRASIL. Decreto-lei nº 862, de 12 de setembro de 1969. Autoriza a criação da Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima (EMBRAFILME), e dá outras providências. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**. Brasília, DF, n. 175, p. 7731, 12 set., 1969.

CALABRE, Lia (org). **Políticas Culturais: diálogo indispensável**. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2005.

COELHO NETO, José Teixeira. Dicionário crítico de política cultural. In: BRANT, Leonardo (Org.). **Políticas Culturais: vol. I**. Barueri: Manole, 2003.

GATTI, André Piero. **Embrafilme e o cinema brasileiro**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007.



MATTA, João Paulo Rodrigues. Políticas públicas federais de apoio à indústria cinematográfica brasileira: um histórico de ineficácia na distribuição. In: MELEIRO, Alessandra (Org.) **Cinema e mercado**. São Paulo: Escrituras Editora, 2010.

SILVA, Antônio Carlos Amâncio. **Produção Cinematográfica na Vertente Estatal: Embrafilme – gestão Roberto Farias**. Dissertação de Mestrado, ECAUSP, 1989.

SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 1996.