



## **Terra Estrangeira: O Brasil em Ciclos. A luta por uma nova legislação e os reflexos de um cinema em crise<sup>1</sup>**

Alice do Vale LOPES<sup>2</sup>  
Paulo Rodrigo Soares LOPES<sup>3</sup>  
Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Ce.

### **RESUMO**

O presente artigo tem como intuito traçar um retrospecto histórico delineando de que forma se estrutura o cinema brasileiro, desde seus primórdios. Entendendo que o modo de produção é pedra angular para a realização desse estudo, buscou-se entender como se deram os períodos de ciclos do cinema nacional, bem como sua relação com o investimento privado e os recursos estatais. Nesse sentido, faz-se de grande relevância entender quais direitos legítimos foram conquistados pela classe cinematográfica e quais fatores impediram a construção de uma indústria cinematográfica. Para a efetivação do estudo, é necessário compreender como essa realidade de crise tem reflexo na narrativa de uma produção cinematográfica nacional e, para tanto, o artigo irá discutir esses aspectos fílmicos a partir da produção Terra Estrangeira (1995).

### **Palavras-chave**

Cinema nacional; ciclos; Terra estrangeira; políticas públicas

### **INTRODUÇÃO**

Esta produção tem como intuito analisar como se deu a formação de um novo discurso por parte dos produtores cinematográficos do Brasil, no período de entressafra, recorte que abrange o Governo Collor e Itamar Franco (1990 a 1994). O termo “entressafra”<sup>4</sup> utilizado tem como aporte a obra organizada por Fernão Ramos e Luiz Felipe Miranda, A Enciclopédia do Cinema Brasileiro (1997).

Para tanto, é necessário que se perceba como se estrutura o modo de produção do cinema no Brasil em todos os seus momentos, desde o início, com o capital privado, até sua relação de dependência com o Estado.

Nesse processo de criação de um novo discurso, houve disputas, não apenas entre cinema e Estado, mas também dentro do campo cinematográfico, uma vez que

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação e Audiovisual do XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 12 a 14 de junho de 2013.

<sup>2</sup> Estudante de Graduação em Comunicação Social, com habilitação em Publicidade e Propaganda, cursando o oitavo semestre na Universidade Federal do Ceará, UFC e-mail: alicelopes90@gmail.com.

<sup>3</sup> Estudante de Graduação em Comunicação Social, com habilitação em Publicidade e Propaganda, cursando o oitavo semestre na Universidade Federal do Ceará, UFC e-mail: paulorodrigocs@gmail.com.

<sup>4</sup> Entressafra é compreendida como o período de crise de produção do cinema do Brasil, onde o número de longas-metragens realizados sofreu uma queda vertiginosa, fruto da nova política estruturada pelo Governo Collor que dissolveu órgãos, antes responsáveis pelo fomento da produção cinematográfica nacional. O que se chamou de morte do cinema brasileiro não foi feita de forma literal, de acordo com Fernão Ramos e Luiz Felipe Miranda, essa produção foi assegurada pela realização de curtas-metragens. Esse período de turbulência foi pedra angular para a reformulação do campo cinematográfico, o que levou seus agentes a criarem um novo discurso, bem como a criação de uma nova legislação específica para o setor.



esse campo não se estrutura de forma homogênea. Nesse sentido, o termo “campo” tem como aporte a teoria dos campos de Pierre Bourdieu para analisar as lutas ocorridas dentro do campo cinematográfico e o seu constante diálogo com o Estado, onde para ele:

A estrutura do campo é um estudo da relação de força entre os agentes ou as instituições engajadas na luta ou, se preferirmos, da distribuição do capital específico que, acumulado no curso das lutas anteriores, orienta as estratégias ulteriores. (BOURDIEU, 1983, p.90)

## **CHEGADA DO CINEMA NO BRASIL**

Uma trajetória que começa com um cinema de descobertas e de experiências, onde habita certa inocência. Um cinema onde o filme é a filmagem, repleto de ingenuidade e desconhecimento de técnicas muito elaboradas. É o cinema de Louis e Auguste Lumière, irmãos que, no final do século XIX, fizeram história ao apresentarem para mundo o *omniographo*<sup>5</sup>.

Poucos meses depois desse marcante evento, o cinema desembarca no Brasil, demonstrando as possibilidades que se abriam através dessa nova invenção e como se deram as primeiras imagens feitas no país. Muitas discussões se fazem sobre qual foi o primeiro filme feito em terras tupiniquins, como aponta Franthiesco Ballerini, onde segundo ele:

Não há um consenso sobre quem fez o primeiro filme no Brasil, para alguns autores, como Sales Gomes, foi Afonso Segredo, que, no dia 19 de junho de 1898, filmou a baía de Guanabara a bordo de um navio que estava chegando ao Rio de Janeiro (BALLERINI, 2012, p. 18)

Já Anita Simis é mais decisiva quando a esse primeiro momento:

Se até recentemente atribuía-se o pioneirismo da produção às imagens da baía de Guanabara obtidas em 1898 por Afonso. Segredo quando regressava da França com um aparelho Lumière, hoje as pesquisas sobre nosso passado cinematográfico indicam que os primeiros filmes realizados no Brasil já datam de 1897, como *Maxixe*, de Vítor de Maio. (SIMIS, 1996, p. 19)

Deixando as controvérsias sobre qual seria a primeira produção brasileira, o que se notou é que o cinema contou com grande entusiasmo desde sua chegada, não apenas por parte da elite do país, como também da população pobre e analfabeta, sendo alvo de

---

<sup>5</sup> Um aparelho que realizava, segundo Salles, “(...) exibições de projeções a luz elétrica, de vistas animadas em tamanho natural, que têm provocado ultimamente em Paris e Europa uma assombrosa admiração” (1975, apud STEYER, 2001, p.43).



homenagens e saudações por parte de muitos. É importante salientar que, no primeiro momento<sup>6</sup>, o nosso cinema contava com uma produção fomentada pelo capital privado.

A princípio, o que se tem é uma forte predominância do “estrangeiro” dentro do cinema no Brasil, como aponta Paulo Emílio Sales Gomes, “tanto como atividade comercial de exibição de fitas importadas, quanto como fabricação artesanal local” (1996, p.9).

Nos primeiros dez anos, o cinema vegetou, consequência do retardo do país em aspectos como energia, apenas em 1907 com a energia elétrica produzida industrialmente se viu o florescimento do cinema no Brasil, período que foi chamado de “Belle Époque” (1907 – 1911). O capital privado, nesse momento como aponta Frantjesco Ballerini, se deveu graças

a uma aliança de interesses entre produtores e exibidores nacionais, além da ampliação das salas de cinema. Durante esse período, foram lançados filmes como *Os capadóciolos da Cidade Nova* (1908), *A viúva alegre* (1909), *A gueixa* (1909) e *O Sonho de Valsa* (1910). Entre os filmes de sucesso, estavam os que retratavam grandes crimes urbanos da época, como *O estranguladores* (1906) e *O crime da mala* (1908) (BALLERINI, 2012, p. 18)

Contudo, antes da idade de ouro do cinema brasileiro, vale destacar a abertura das primeiras salas de exibição, tendo a primeira sala fixa instalada no nº 141, na Rua do Ouvidor, em junho de 1907, e chamou-se Salão de Novidades.<sup>7</sup> Nesse período, vale destacar o nome de Paschoal Segreto como o principal dono e empreendedor do Salão de Paris no Rio, nome dado ao antigo Salão de Novidades. O empresário italiano em seu estabelecimento, além do cinema, oferecia uma diversidade de outros elementos de entretenimento, a preocupação com a renovação e manutenção do cinema fazia com que Paschoal sempre tivesse emissários “indo para New York ou Paris, a fim de obter vistas novas e aparelhamento mais aperfeiçoado” (GOMES, 1996, p. 20).

Os irmãos Segreto foram até 1903 os principais exibidores de filmes no Brasil. Como já visto, nesses primeiros dez anos, as condições de exibição eram paupérrimas, fato que só foi solucionado com a produção de energia que provinha da Usina das Lages, tendo repercussão imediata no Rio de Janeiro e, um pouco depois, em São Paulo.

---

<sup>6</sup> Tomo como primeiro momento o período de chegada do cinematógrafo no Brasil até a década de 20, quando se traz à tona ideais e valores modernistas para o discurso de formação de nação brasileira, onde surgem propostas para o cinema educativo e aqui entra a figura do Estado como legitimador do cinema educativo.

<sup>7</sup> Sobre as informações das primeiras salas de exibição abertas no Brasil, bem como conteúdo sobre esses primeiros anos do cinema ver “Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento” de Paulo Emílio Sales Gomes (1996).



Na belle époque do cinema brasileiro, os produtores de cinema também foram exibidores, visto que o “mercado internacional (Hollywood) ainda não tinha se organizado como monopólio, o que só aconteceria após a Primeira Guerra Mundial.” (BALLERINI, 2012).

É preciso entender como se deu o processo de construção da indústria cinematográfica norte-americana para que sejam respondidas, ou ao menos esmiuçadas, questões consideráveis acerca da incapacidade de criação de uma indústria cinematográfica no Brasil. Nesse sentido, Alessandra Meleiro realiza um processo de retorno às “origens da industrialização cinema nos EUA”, onde

o primeiro passo para a industrialização deu-se pelo que ficou conhecido como integração vertical, que nada mais foi do que uma reestruturação da cadeia cinematográfica, quando, a partir de 1907, cada empresa passou a controlar a produção, a distribuição e a exibição de seus filmes. As grandes empresas cinematográficas (*majors*) produziam seus filmes, distribuía e construía suas salas de cinema, que exibiam apenas filmes próprios. Entre as *majors* firmou-se um acordo, formando-se um oligopólio, isto é, essas empresas passaram a operar em conjunto para controlar o mercado, inviabilizando empresas menores e criando dificuldades para o cinema estrangeiro (1996, apud Kochberg, 2009, p.25).

Com a integração vertical veio uma maior demanda pela produção de filmes, o que levou as *majors* a se segmentarem e se especializarem, realizando, dessa forma, uma verdadeira divisão do trabalho, ou seja, passou do “sistema de câmera”, no qual o realizador era ao mesmo tempo câmera, diretor, roteirista e montador para um sistema hierarquizado. A segmentação dos filmes em gêneros foi umas das mais importantes e primeiras estratégias desenvolvidas com o intuito de conquistar o público, como aponta Sidney Ferreira Leite:

A MGM possuía salas mais sofisticadas e, nessa perspectiva, investia em filmes caros e mais elaborados, no intuito de explorar a faixa de mercado mais elitizada. A Universal produzia seriados e filmes baratos de terror para cinema de segunda linha, A Warner Brothers Studios fazia filmes de gângster e de denúncia da crise social e econômica do país, a RKO investia em musicais e a Paramount, por sua vez, em comédias. (LEITE, 2005, p. 10)

No processo de consolidação da indústria cinematográfica, houve a criação do *star system*, que consistia na contratação de atores e atrizes, nos quais se investia de forma maciça em publicidade para transformá-los em “estrelas”. Fatos de suas vidas particulares em revistas de fofocas, aparições em festas, eventos e suas imagens vinculadas a campanhas publicitárias. Quanto à narrativa, o cinema norte-americano



criou uma fórmula bastante própria com uma estrutura linear, na qual se tem começo, meio e final feliz, tudo para assegurar a satisfação dos espectadores.

Um cinema industrial que deu certo e foi extremamente lucrativo logo seria exportado para outros países e foi o que aconteceu com o fim da Primeira Guerra Mundial. No Brasil, será apontado mais a frente, houve a tentativa de implementar esse modelo. Em meados de 40, o cinema Hollywoodiano sofre uma crise, com a proibição da integração vertical pela legislação americana em combate a formação de oligopólios<sup>8</sup>. Agora, as Grandes Irmãs passariam a competir com as produtoras independentes por salas de exibição e distribuição, nesse sentido, as *majors* optaram pela distribuição por entenderem que nesta residia o meio mais lucrativo do tripé: produção, exibição e distribuição.

## OS CICLOS

É importante destacar que, diferente dos Estados Unidos, não houve intensão, a princípio, no Brasil de se construir uma indústria cinematográfica, tendo em vista, que o país ainda estava passando pelo processo de industrialização de itens básicos. Era uma república nova, recém-saída de um regime de escravidão.

Como visto, em 1908, temos o impulso motor da produção cinematográfica, mais propriamente no Rio de Janeiro, a “idade de ouro do cinema brasileiro” – a *Belle Époque* do cinema nacional – o nosso primeiro grande ciclo de produção nacional.

Com o regime de estúdios já montado nos Estados Unidos, depois da Primeira Guerra Mundial, Hollywood estava pronta para se organizar mundialmente, exportando suas produções, o que fez com que vários países, inclusive o Brasil, perdessem o controle do tripé: produção, distribuição e exibição. E foi nessa ausência de domínio do mercado exibidor que o cinema brasileiro viveu sob a égide das alternâncias de ciclos. Ciclos como define Eduardo Escorel consiste no

intervalo de tempo, em geral relativamente curto, entre as grandes expectativas e as crises que têm pontuado a história do cinema brasileiro. É um eterno recomeço que viveu um dos momentos de expectativas mais positivas, posteriormente frustradas, nos anos 70 e que estaria então, ainda uma vez, vencendo uma doença terminal. A

---

<sup>8</sup> Em 1948, o governo norte-americano realizou uma série de medidas que obrigava as *majors* a se desfazerem de salas de cinemas, as quais detinham, dessa forma, fazendo os estúdios ficarem sem possibilidades de escoar diretamente seus filmes, ou seja, era o fim do oligopólio outrora construído. Nesse sentido, os grandes estúdios ficaram sujeitos às exigências dos exibidores e de, assim, dividir os lucros com estes. Ainda nesse sentido, como aponta Ballerini, a Corte Suprema dos Estados Unidos deu ganho “às causas das recém-nascidas emissoras de televisão e obrigando os estúdios a venderem seus filmes para a TV (sem formação de pacotes)” (BELLERINI, 2012, p.132).



reincidência desse processo deveria servir como um sinal de alerta. A lição da história indica que a euforia pode ser passageira. Afinal, as crises parecem ser um traço definidor do nosso caráter subdesenvolvido. (SCOREL, 2005, p.19)

A fase áurea do cinema brasileiro, Belle Époque, logo cai, marcada pelos dois últimos filmes mudos de enredo: O casamento de Esteves (comédia) e Triste fim de uma vida sem prazeres (drama), ambos de 1910. O monopólio dos Estados Unidos sobre o tripé cinematográfico<sup>9</sup> dissolve a relação de “solidariedade” que existe entre produtor e exibidor no fazer cinematográfico brasileiro, como aponta Jean Claude-Bernadet:

Não é possível entender qualquer coisa que seja do cinema brasileiro se não se tiver sempre em mente a presença maciça e agressiva, no mercado interno, do filme estrangeiro, importado quer por empresas brasileiras, quer por subsidiárias de produtores europeus e norte-americanos. Esta presença não só limitou as possibilidades de afirmação de uma cinematografia nacional, como condicionou em grande parte suas formas de afirmação. (1979, p. 11 apud BALLERINI, 2012, p. 20)

Exibidores, como Francisco Serrador, firmaram parcerias com as *majors* realizando a exibição apenas de filmes norte-americanos em suas salas. Em 1911, Serrador funda a Companhia Cinematográfica Brasileira que, com a ajuda do capital estrangeiro, comprou grande parte das salas de exibição do País. É nesse contexto de insatisfação que, nos anos de 1920, surgem as primeiras reivindicações em favor ao direito de exibição dos filmes nacionais.

## **CINEMA & ESTADO**

Anita Simis (1996) afirma que, na década de 20, com a proposta de uma reforma da sociedade através do ensino, o cinema, sendo o segundo maior meio de comunicação, foi tomado pelo Estado como ferramenta imprescindível para a “construção da nação”, disso resultou o cinema educativo. A pesquisadora aponta esse pensamento modernista

a esperança na edificação do “país do futuro” ou do gigante que deve ser acordado, mitos característicos deste período, e a preocupação com a “construção da nação” por meio do Estado, contribuíram para que boa parte da intelligentsia defendesse a educação pela instrução pública, a reforma do ensino e o estabelecimento de um “campo cultural” por meio da universidade. (SIMIS, 2008, p. 25)

---

<sup>9</sup> Tomo como definição de tripé cinematográfico, a sinergia que existe entre os processos do modo de produção, distribuição e exibição.



No final dos anos 20, a ideia do cinema educativo ganha bastante força, Joaquim Canuto, que exerceu uma influência relevante sobre a política cinematográfica no governo Vargas lança seu livro “Cinema contra política”, onde a ideia base era de que a solução dos problemas nacionais se resolveriam através da educação, onde segundo ele

O máximo problema nacional é a educação (...) Crise econômica, crise política, crise social, são lógico corolário da profunda debilidade física, intelectual e moral de nossa gente, devidas, em traços gerais à ineficiência dos parcos e, às vezes, nulos recursos e meios de aperfeiçoamento de que dispõe nosso povo (1931, p. 201 – 202 apud SIMIS, 2008, p. 27)

É importante salientar que, com o cinema norte-americano ocupando a exibição de grande parte das salas, os cineastas brasileiros buscaram outras formas de exercer o fazer cinematográfico, bem como a produção de cinejornais e documentários.

O cenário tem uma mudança, já em 1930, quando o Estado aparece. Getúlio Vargas (1930–1945) reforça em seu governo o cinema com uma ideologia nacionalista. Em 1932, Vargas implementa a lei de obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais<sup>10</sup>, uma resposta um pouco tardia em relação às reivindicações do início de 20. Porém é com a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince) que se criou um campo de relação entre o cinema e o Estado, como mostra Ballerini:

O novo órgão passou a funcionar, em 1936, com a colaboração do mais destacado cineasta daquele momento, Humberto Mauro. A produção entre aquele ano e 1941 chegou a duzentos filmes. (BALLERINI, 2012, p. 21)

Vale lembrar que o cinema também foi ferramenta para a promoção da popularidade de Vargas e seu governo e, nesse contexto, observa-se a produção de filmes com caráter histórico, onde se louva e aplaude-se a história do Brasil.

Mesmo com todas as medidas tomadas pelo governo Vargas para garantir a produção e exibição de filmes nacionais, o que se percebe, após a Segunda Guerra Mundial, é ainda a hegemonia da produção hollywoodiana nas salas brasileiras, no entanto, o cinema brasileiro não se omitiu diante da presença marcante dos filmes estrangeiros, é importante que se destaque a Era dos Estúdios, nos anos 40.

---

<sup>10</sup> Através do Poder Executivo foi implementado o Decreto 21.240, onde é instituída a obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais nas salas. Com a obrigatoriedade de exibição estabeleceu-se que era necessário apresentar oito (08) filmes por semana, com três cópias cada um. E foi nesse momento que surgiu a Distribuidora de Filmes Brasileiro (DFB), evitando que a fiscalização fosse prejudicada de alguma forma e para que não houvesse concorrência entre as distribuidoras. Ver link: < <http://www.ancine.gov.br/legislacao/decretos/decreto-n-21240-de-4-de-abril-de-1932> > acesso em 25 de abril de 2013.





A Era Atlântida foi um dos ciclos de produção mais relevante, fundada no Rio de Janeiro, em 1941, caracterizou-se pela produção de chanchadas, um gênero que sofreu repugnância por parte da crítica, mas que foi importante para a formação de público no cinema brasileiro. Exibidas nas salas de Luiz Severiano Ribeiro, acionista majoritário da Atlântida, exibidor que se beneficiou das leis de reserva de mercado nacional, tendo em vista que o mesmo teve controle sobre os elementos importantes: ele produzia a baixo custo as chanchadas, as distribuía e as exibia. A Atlântida entrou em decadência com as novas concepções que surgiam acerca da sociedade brasileira, um país entrando no processo acelerado de industrialização e urbanização fez com que as chanchadas tornassem-se obsoletas e não mais respondessem aos anseios do público, como Sidney Ferreira Leite afirma:

O esgotamento da fórmula de sucesso, descoberta nos anos 1940, começou a ser sentido em fins dos anos 1950. O período foi marcado por rápidas mudanças no país e na sociedade. A industrialização acelerada, especialmente, durante o governo de Juscelino Kubitschek, e a rápida urbanização contribuíram para deixar as chanchadas anacrônicas. As piadas ingênuas e as performances circenses dos atores não conseguiam os efeitos do passado. Além desses aspectos, deve ser levado em consideração que os filmes da Atlântida foram perdendo, pouco a pouco espectadores para a grande novidade dos anos 1950: a televisão. (LEITE, 2005, p. 74)

Fora do Rio de Janeiro, em São Bernardo do Campo, São Paulo, no final de 1949, nascia a Vera Cruz, mais uma tentativa de construção de uma indústria cinematográfica. A ideia era que a Vera Cruz trouxesse uma produção que se afastasse do tom jocoso e popularesco impresso pelas produções cariocas da Atlântida

A era da Vera Cruz fecha-se por decorrência de problemas como: os altos custos de produção que não se pagavam, uma vez que o estúdio seguia o modelo *star system*, já considerado falido nos Estados Unidos, o fato sempre presente de que o cinema brasileiro não tinha o monopólio do tripé cinematográfico e, por fim, as produções não eram vistas como bons olhos pelos exibidores, uma vez que as mesmas pediam tempo para atrair o público.

Com o golpe militar houve, no primeiro momento, todo um processo de repressão aos mais diversos setores da sociedade, desde os sindicatos às forças políticas contrárias ao regime, contudo, o cinema que gozava de grande prestígio, por sua forte presença cultural e intelectual, fruto do Cinema Novo, fez com que o governo militar recém-instalado optasse pela sua manutenção. No que tange sua reorganização isso só aconteceria dois anos depois, em 1966, do início da ditadura com construção do





Instituto Nacional de Cinema, foi também nesse período que ocorreu a criação da “tentativa de, ao lado do Conselho Nacional de Cinema – Concine - (1976), poder agir nas atividades comerciais ou industriais relacionadas ao cinema e intervir de forma centralizada” (SIMIS, 2008).

As seguintes medidas foram instituídas com a importância, cada vez maior, por parte do cinema:

- a) Lei 4.549, de 10/12/1964, que aprovou o Projeto 3.386, enviado pelo Geicine em 27 de setembro de 1961, e concedeu, pelo prazo de dois anos, isenção de impostos para a importação de material e equipamento cinematográfico, até então gravado por uma taxa aduaneira que variava de 30% a 50% *ad valorem*;
- b) Decreto 55.202, de 11/12/1964, que precisou as exigências estabelecidas anteriormente na definição de filmes brasileiros e obrigou a que a apresentação de adaptação cinematográfica fosse feita por brasileiro ou estrangeiro residente no Brasil há cinco anos pelos menos;
- c) Lei 4.622, de 2/5/1965, que isentou os tributos, por três anos, a importação de material laboratório e para as fábricas de filmes virgens (...)
- d) Decreto 56.499, de 21/6/1965, que ampliou o alcance da exibição compulsória, impondo a todas as salas de cinema das grandes cidades a exibição de filmes nacionais, mesmos que a película já tivesse sido exibida em outro cinema da mesma localidade. (2008, SIMIS, p. 252)

## **O CINEMA MARGINAL EM PLENA LINHA DURA.**

Com o Ato Institucional n. 5, responsável por endurecer ainda mais a censura no país, fez com que a produção do Cinema Novo declinasse. Nesse processo, houve uma ruptura da terceira geração desse ciclo tão importante na trajetória do cinema nacional, fortemente influenciado pela antropologia modernista de Oswald de Andrade, que ficou conhecido como cinema marginal<sup>11</sup>. Vale salientar que foi nesse processo de produção na Boca do Lixo que surgiram as pornochanchadas, comédias eróticas que conseguiram atrair novamente para produções nacionais o público brasileiro.

O Cinema Marginal tem o seu caráter dual residindo em dois aspectos, o primeiro positivo, pois se trata de um ciclo de produção independente, sem o mínimo incentivo estatal, ou seja, traz traços de autossustentabilidade, palavra tão sensível quando se aplica ao Brasil, por outro lado, as pornochanchadas mesmo atraindo público deixaram uma imagem negativa em cima da produção nacional.

---

<sup>11</sup> O Cinema Marginal (1968 – 73) surgiu da discordância dos cineastas que a compunham com Glauber Rocha, alguns dos nomes mais relevantes desse período foram: Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Neville D’Almeida, Carlos Reichenbach, Luis Rosemberg e Andrea Tonacci. (BALLERINI, 2012)



## **A ERA EMBRAFILME**

Tramitava desde 1952, no Congresso, um projeto cujo intuito era criar um órgão capaz de gerenciar as questões cinematográficas (LEITE, 2005), contudo, as gestões governamentais seguintes optaram por investir em setores “mais seguros”, como o automobilístico.

A Embrafilme, Empresa Brasileira de Filmes, foi criada em 1969 e, a princípio, era apenas um apêndice do INC, atuando na promoção do cinema brasileiro no exterior. Contudo, como aponta Frantjesco Ballerini, “em 1970 passou a financiar os filmes e, em 1973, começou a distribuí-los” (2005, p. 32). Em 1975, o INC foi extinto, tendo todos os seus recursos transferidos para a Embrafilme.

A Empresa Brasileira de Filmes foi responsável por atrair novamente o público para o cinema, tendo filmes com altas bilheterias, como *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976) que arrecadou mais de 10 milhões de bilheteria. Também levou o cinema brasileiro aos grandes festivais, como Cannes e Veneza.

No entanto, com a década de 80 chegando e a crise que assolou o país, a Embrafilme, como mais um ciclo do cinema, entrou em crise:

O desgaste financeiro dos anos de 1980 acabou com o sucesso da Embrafilme, com a ajuda do fraco, porém ainda presente, governo militar. Além da questão econômica – que marcou a “década perdida” –, houve também a popularização do videocassete e a maior penetração da televisão nos lares brasileiros acompanhada do aumento dos preços dos ingressos, tornando-se um entretenimento cada vez mais elitizado. (BALLERINI, 2012, p.34)

## **GOVERNO COLLOR E A CRIAÇÃO DE UM NOVO DISCURSO**

Nos últimos anos da década de 80 a Embrafilme já estava passando pelos seus últimos momentos como órgão que amparava o cinema brasileiro. Alvo de críticas tanto por parte de governantes quanto pela classe cinematográfica, com argumentos de que a Embrafilme era uma máquina inoperante e acusada de beneficiar alguns cineastas em detrimento de outros, teve sua liquidação efetivada com a gestão do ministro Celso Furtado que afirmou que “a empresa não tinha funções claras e não se adaptava à nova república, pós-regime militar” (BALLERINI, 2012).

Foi com o governo Fernando Collor de Melo que a Embrafilme some de vez, como aponta Ballerini

Foi no dia 26 de março de 1990 que o então presidente Fernando Collor de Melo extinguiu a única lei de incentivo fiscal à cultura, a Lei



Sarney (n. 7.505/86). Uma medida provisória também extinguiu autarquias, fundações e empresas públicas federais acabando com a Fundação Nacional de Artes (Funarte), a Fundação do Cinema Brasileiro (FCB), a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) e o Conselho de Cinema (Concine), que controlava a exibição de filmes nacionais. (BALLERINI, 2012, P. 34)

A partir desse momento, o cinema era compreendido como uma variável de mercado. Os produtores de cinema, adaptados aos investimentos da tão criticada Embrafilme, para a produção de seus filmes, agora não tinham mais investimentos, caso seus filmes não respondessem com público e, por conseguinte, bilheteria. Agora, os cineastas se viam obrigados a recorrer a outros meios, nem sempre tão fáceis, como: coprodução estrangeira, produção de curtas-metragens, videoclipes e/ou migrar para a Televisão.

Com a conhecida “morte do cinema brasileiro” a classe cinematográfica antes completamente desarticulada. Agora se reunia para realizar exigências, como a implementação de uma nova política pública que garantisse a possibilidade de produção cinematográfica nacional. Viu-se uma diminuição do público do cinema nacional, sem os mecanismos de proteção, como a cota de tela, que garantia a exibição de filmes nacionais em salas. Os números passaram de 35% em 1983 para quase 0% em 1993.

O campo cinematográfico, nesse momento escuro de sua história, busca se articular e unir-se em busca por alternativas de autossustentabilidade. O que se percebe é a produção do cinema nacional, desde a Belle Époque até o momento sob a guarda da Embrafilme através de ciclos, e o que se avalia é como as ligações com o Estado tornaram-se fortes e vitais para a manutenção desses filmes.

A fim de estabelecer um novo diálogo com o Estado, o campo cinematográfico se reorganizou, o grupo de cineastas que monopolizava os recursos estatais, os ortodoxos, segundo Bourdieu, se desarticulou. Em tempos onde as ideias neoliberais permeavam o Estado, o que interessava era o setor cinematográfico, sobretudo, garantir a possibilidade do “fazer cinematográfico”. (MELEIRO, 2009)

A reaproximação do Cinema Brasileiro e Estado se deu primeiramente, quando se organiza no governo uma comissão coordenada por Luiz Paulo Velloso Lucas, diretor do Departamento de Indústria e Comércio do Ministério da Economia. Essa comissão tratava o cinema como uma indústria audiovisual, onde o filme era compreendido como um produto de entretenimento. E nesse sentido, a partir de observações e estudos, decidiu-se utilizar o dinheiro da Embrafilme, até o momento



parado no governo federal, para a produção cinematográfica. Contudo, é importante ressaltar que esse dinheiro só seria aplicado às produções dois anos depois, já no Governo de Itamar Franco.

No Governo Itamar Franco, muitos avanços no diálogo se fizeram, uma vez que o presidente estava preocupado com a alta taxa de rejeição adquiridos nos meios intelectuais e culturais. Desse modo, realizou aliança com setores da intelectualidade e reuniões com a classe artística, a fim de entender quais suas necessidades e reclamações.

Foram efetuadas mudanças nos quadros, é importante ressaltar a nomeação de Rouanet, que assumiu a Secretaria de Cultura. Rouanet, cinco meses depois, através de pesquisas, reuniões com a classe artística repensou as medidas de incentivo fiscal, tendo como base a dedução de impostos de rendas. E foi no dia 09 de agosto de 1991, que o “Programa Nacional de Apoio à Cultura”, o Pronac, também conhecido como Lei Rouanet, foi divulgada para a imprensa. Vale ressaltar que a Lei Rouanet<sup>12</sup> só foi aprovada pelo Senado em dezembro do mesmo ano.

Nesse sentido, importante lembrar que esta lei ao definir o que é filme nacional nos traz um reflexo de que já começavam a despontar dentro do campo cinematográfico lutas pelo poder do campo, fato que se vê mais posteriormente que são as disputas pelo investimento estatal entre o Cinemão, cineastas que monopolizavam os recursos estatais na Era Embrafilme e os novos cineastas.

Através do diálogo entre cinema e Estado se fez um novo conjunto de políticas públicas específicas para o setor, com isso, há o retorno das produções nacionais, a Retomada, que teve seu nascimento no ano de 1995, em pleno Governo FHC, contudo, o que se faz necessário é saber que foi a partir da Lei do Audiovisual, resultado de disputas e reivindicações no período de crise, que essa produção tornou-se viável.

## **TERRA ESTRANGEIRA: REFLEXÕES DA SITUAÇÃO BRASILEIRA NA DÉCADA DE 90.**

Terra Estrangeira (1995), um filme dirigido por Walter Sales Júnior e Daniela Thomas, reflete em sua trama a descrença vivida por parte dos cineastas no período de

---

<sup>12</sup> A Lei nº 8.313 foi uma abertura para mais negociações entre o cinema e o Estado e foi, pensando nisso, que o campo cinematográfico exigiu uma lei específica para o setor. Com isso, no ano de 1992, chegou-se à Lei 8.401, que tinha como intuito principal regulamentar a cota de tela e definiu o que é o filme nacional.



crise. Um filme produzido com o apoio da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro e da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, apresenta o fato dos realizadores dessa produção terem recorrido a leis municipais<sup>13</sup>, prática frequente no processo de crise do cinema brasileiro.

Uma película passada em preto e branco para demarcar o contexto histórico em que foi produzido, *Terra Estrangeira* é a narrativa que conta a trajetória de personagens afetados pela política neoliberal do Governo Collor e um cenário de incertezas sobre o “ser brasileiro”. Isso se reflete de forma intensa quando a narrativa se desenrola tendo sobre foco a vida de Alex (Fernanda Torres), brasileira que trabalha como garçomete em uma cantina, em Portugal, e Miguel (Alexandre Borges), músico, mas que ganha dinheiro com contrabando.

Paco é filho de uma espanhola que sonha em voltar para sua terra. De forma trágica ela morre ao assistir que seus bens guardados na caderneta de poupança seriam congelados, impossibilitando-a de retornar à sua terra, esse momento mostra a forma negativa com que o plano econômico do governo Collor afetou a vida dos brasileiros.

O filme é repleto de exibições sobre a crise que assola o país, seja por transmissões televisivas ou radiofônicas. A película mostra a desvalorização de ser brasileiro e do produto brasileiro, quando Alex ao tentar vender seu passaporte por dois mil dólares, consegue apenas a quantia de 300 dólares, sob o argumento de que o passaporte é brasileiro, portanto, não tem valor algum.

O filme é permeado por alegorias, um acontecimento da narrativa que deve ser ressaltado é o desespero de Paco diante da morte da mãe, e a sua fala “O que eu faço agora?” – O close na TV fora do ar, a mãe morta, o país em colapso, compreende-se a desolação de Paco pela perda da mãe, o abandono que ele sente por parte da mãe, mas também da Pátria Mãe que o deixou sem bem algum. Outro aspecto importante é a presença de cenas onde as ruas estão vazias, mostra a ideia de abandono, de um ambiente esquecido, onde não existe expressão social.

A crítica a essa sociedade carregada de “Falsa Modernidade”, palavras de Igor (Luis Mello), é feita de forma escancarada em diálogos. O receio de voltar ao Brasil é frequente aos personagens que estão em Portugal, sem valor de sua identidade nacional, os brasileiros ficam sem lugar para chamar de “casa”. É o desejo de voltar para o Brasil,

---

<sup>13</sup> No Governo Collor, com o demonstre da política cinematográfica “os municípios e estados brasileiros desenvolveram leis e criaram estímulos e incentivos à produção cinematográfica, preenchendo a lacuna deixada pelo Estado” (MELEIRO, 2009).



mas não esse Brasil esquecido, de crise, onde não existe valor, isso é evidenciado na música “Vapor Barato” tema do filme: “Talvez eu volte, um dia eu volte, quem sabe? Mas eu preciso esquecê-la”.

A ausência de uma perspectiva transformadora é fortemente presente no discurso do filme. Terra estrangeira é um mosaico de referências e uma incerteza como a própria realidade que representa como aponta César Kieling

Terra Estrangeira pode ser definido como um filme “em camadas”, com diferentes níveis de compreensão possíveis de atenção dos espectadores. É tanto um filme realista como um filme alegórico. É tanto um filme “de indivíduos”, como um filme de sentido nacional, um filme “colado” a uma realidade contemporânea como um filme articulado por metáforas históricas. (KIELING, 2003, p. 42)

Dentro esse panorama alegórico é que Paco e Miguel, ambos, pretendem seguir a vida como artistas e nisso têm suas expectativas frustradas. Nessa teia fílmica se estabelece uma analogia entre “a arte como meio de circulação de mercadoria ilegais (...) e a arte como mercado e (...) sua sujeição às imposições do mercado”. (KIELING, 2003). Nessa perspectiva se estabelece o ponto crucial que nos leva ao Cinema Brasileiro inserido dentro do processo de crise no Governo Collor, como aponta Alessandra Meleiro

a análise da indústria cinematográfica norte-americana deve levar em conta o campo da indústria cultural, enquanto a análise do campo cinematográfico brasileiro tem que levar em conta também, o campo erudito, que obedece às regras da arte. (MELEIRO, 2008, p. 29)

Um cinema que vivia sob o paternalismo do Estado, que não se preocupava em pagar a produção de um filme, não se constituiu como autossustentável, sua estética e narrativa não foram pensadas com o intuito de trazer o público para as salas de cinema, pode-se dizer que em muitos momentos tivemos ciclos intelectualizados em sua totalidade, como o caso do Cinema Novo, um cinema que obedece as regras da arte. No momento em que Collor trouxe as ideias liberais, expondo o cinema às condições de mercado, o mesmo não se encontrava pronto para atender às exigências de mercado e nesse momento “o cinema brasileiro, para se viabilizar tem que deixar de ser artístico e se tornar um produto da indústria cultural”. (MELEIRO, 2008)

Contudo, o cinema tem se encaminhado para uma concepção totalmente diferente com a Retomada, a criação de um novo discurso, os aparatos tecnológicos, a sinergia, que nunca houve de forma plena, mas que encontra tangências entre o cinema, TV e Publicidade, faz com que a linguagem se modifique, tanto em forma como em



conteúdo. O que se espera é que esse ciclo se perpetue e seja uma corrente de produções ininterruptas e que as imagens não se calem jamais.

### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

ADORNO, Theodor. **Indústria cultural e sociedade** / Theodor W. Adorno; seleção de textos Jorge Mattos Brito de Almeida traduzido por Juba Elisabeth Levy... [et al.]. — São Paulo, Paz e Terra, 2002.

BALLERINI, Franthiesco. **Cinema brasileiro do século 21: reflexões de cineastas, produtores, distribuidores, exibidores, artistas, críticos e legisladores sobre os rumos da cinematografia nacional**. São Paulo: Summus, 2012.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectivas, 1970.

\_\_\_\_\_. **O Poder Simbólico**. Lisboa: Difel, 1989.

COVALESKI, Rogério. **Cinema, publicidade e interfaces**. Curitiba: Maxi, 2009.

ESCOREL, Eduardo. **Adivinhadores de Água**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

GOMES, Paulo E. S. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema Brasileiro: das origens à retomada**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.

MARSON, Melina. **Políticas públicas e Mercado** / Alessandra Meleiro, (org.). - São Paulo: Escrituras Editora, 2010.

\_\_\_\_\_. **O Cinema da Retomada: Estado e Cinema o Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine**. Campinas, SP: [s.n.] 2006.

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

MICELLI, Sérgio (org.). **Estado e Cultura no Brasil**. São Paulo: Difel, 1984.

NAGIB, Lúcia. **A utopia do cinema brasileiro: Matrizes, nostalgia, distopias**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada: Depoimento de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo: Editora 34, 2002.

ORTIZ, José M. **Cinema, televisão e publicidade: Cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970-1980**. São Paulo: Annablume, 2004.

ORTIZ, Renato. **Pierre Bourdieu**. São Paulo: Ática, 1983.

RAMOS, F.; MIRANDA, L.F. **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Senac, 1997.





Revista Observatório Itaú Cultural / OIC - n. 10 (set./dez. 2010). – São Paulo, SP: Itaú Cultural, 2010.

SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: Annablume; Fapesp; Itaú Cultural, 2008.