



Embrafilme em Três Atos: Ascensão e Declínio da Empresa Brasileira de Filmes S.A.¹

Luciana Gouveia²

Universidade da Amazônia (UNAMA), Pará, PA

RESUMO

O trabalho se propõe a revisar – baseado em leituras plurais, quanto à interpretação da realidade e no cruzamento de referências bibliográficas – o período compreendido entre o próspero início da Embrafilme, seu posterior sucateamento, paralelo ao fim da ditadura militar, até o fechamento do Ministério da Cultura pelo ex-presidente Fernando Collor, que causou impacto direto não apenas na produção de filmes, como também na coleta de dados referentes ao cinema brasileiro. Ainda, como foi possível a retomada desta produção dentro do contexto político e cultural dos anos 90.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; política; cultura

Anos 70 – A Pornopolítica

O movimento do *Cinema Novo* não encerrou suas atividades em uma data precisa. Porém, o golpe militar de 1964, acrescido ao posterior Ato Institucional nº 5 (1968), enfraqueceram esta maneira particular de se fazer cinema, baseada no que Glauber Rocha denominaria *Estética da Fome*. Entre suas características estavam a encenação da violência como agente da consciência, para que o colonizador compreenda a existência do colonizado e a força da cultura que explora. O cinema de viés político e contestador cediam espaço ao *Cinema Marginal* paulista.

Ambos possuíam elementos em comum: O baixo orçamento das películas, produção precária, sem muitos recursos de filmagem, e a valorização do cinema de autor. As semelhanças se restringem a estes itens, uma vez que os diretores do *Cinema Marginal* nunca se identificaram como movimento. Além disso, se inspiravam na

¹ Trabalho apresentado na Divisão Temática Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

² Estudante de Graduação 6º semestre do Curso de Jornalismo da Universidade da Amazônia (UNAMA), email: lucigouveiac@gmail.com



contracultura, na cultura de massa e dialogavam com o formato *hollywoodiano* quanto à estrutura de filmes.

Em contrapartida, enquanto o *Cinema Novo* priorizava a prática cinematográfica desvinculada à lógica comercial, o Cinema Marginal se apropriava da estética do consumismo. A tendência durou aproximadamente sete anos (1968 – 1975), e seu principal expoente foi o longa metragem *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968, 92min.). Glauber Rocha, no mesmo ano, flertaria com o gênero ao realizar o filme *Câncer* (1972, 82 min.), com um alto grau de improvisação dos atores debatendo temas do universo da contracultura, como o uso de drogas, sexualidade e minorias. A reunião de diretores do Cinema Marginal na região do Bairro da Luz, no centro de São Paulo, mais conhecido como *Boca do Lixo*, dará origem a grande quantidade de produções de *pornochanchadas* entre as décadas de 70 e 80.

O termo *Boca do Lixo* não apareceu em virtude do surgimento das *pornochanchadas*. A região ganhou este nome nos anos 50, com a crônica policial, quando os moradores de classe média começaram a abandonar o local. Durante aos anos 70, os produtores da *Boca* eram responsáveis por cerca de 60 dos 90 filmes brasileiros rodados anualmente, em média³. Seu apoio financeiro, ao contrário da maior parte da produção nacional, era oriundo do capital privado. Por causa de suas relações com o mercado, geralmente os roteiristas optavam por temáticas de interesse popular. Este fator aproximou a *Boca do Lixo* do que poderia se chamar *Indústria Cinematográfica* no Brasil. Com mais de 600 títulos lançados, sua época de ouro situa-se entre 72 e 82. A decadência ocorreu a partir do último período citado, quando o gênero *pornochanchada* apresenta nas bilheteiras um desgaste, perdendo espaço para filmes pornográficos americanos e o videocassete. No intuito de garantir a sobrevivência, os produtores da *Boca do Lixo* finalizavam filmes similares aos norte-americanos, mas isso não foi o suficiente para livrá-la da extinção, no final da década de 80.

Com a repressão política instalada de forma mais agressiva em 68, o governo de Emílio Garrastazu Médici (1969 – 1974) cria a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme). Os críticos do regime acusaram os militares de tentar controlar o cinema brasileiro. Sobre essa questão, o primeiro cineasta a dirigir a Embrafilme, Roberto Farias, comenta que “O órgão era o resultado de uma luta do cinema brasileiro, muito

³ Dados: *Enciclopédia do Cinema Brasileiro* (Ramos; Miranda, 2000)



anterior à ditadura, mas que foram incorporados ao governo militar e transformados em realidade”.

A Embrafilme, inicialmente, funcionava como distribuidora interna e em países estrangeiros. No ano seguinte ao da sua criação, 1970, o órgão se tornou financiador de filmes brasileiros. Para a doutora em ciências políticas pela USP Anita Simis,

“O que talvez aproximasse cineastas e governo era o sentimento de nacionalismo. Uma das características da ditadura era o fortalecimento da nação e a constituição de um cinema brasileiro viria colaborar com a idéia. Os cineastas, no intuito de fomentar a indústria cinematográfica no país, reivindicavam apenas o acesso do público ao filme. E a Embrafilme era distribuidora” (SIMIS, 1996)

Embora Simis considere a parceria entre cineastas e estado, destacando o sentimento em comum que os movia, a Embrafilme foi implantada sem haver consulta aos segmentos envolvidos. Contudo, Roberto Farias também considera positiva a criação da empresa: “Com a Embrafilme, o cinema deixava de ser regulado pelas leis de mercado. Nos reuníamos, conversávamos, anotávamos as medidas que queríamos, e íamos ao Conselho Nacional de Cinema lutar por elas” (FARIAS, 2005, p.16)

Durante o governo Médici, o cinema nacional garantiu diversos benefícios: Ficou estabelecido que os longas metragens nacionais fossem exibidos 140 dias por ano em cada sala de cinema. Em três anos, de 70 a 73, a Embrafilme viabilizou a produção de 83 filmes. As películas inspiradas em obras literárias recebiam mais incentivos em dinheiro. A classe cinematográfica foi atendida em reivindicações como implantação de reserva de mercado e recursos financeiros destinados à produção.

Porém, as vozes favoráveis não são unânimes. Leonor E. Souza Pinto, em seu artigo (*Des*) *Caminhos da Censura no Cinema Brasileiro* (2005), nos lembra que a acertada criação da Embrafilme não significou o fim da censura nas produções nacionais:

“A aparente contradição de um governo que, por um lado censura o cinema, e por outro o produz, é facilmente esclarecida se pensarmos na máquina de propaganda montada pelos militares. O cinema brasileiro possuía prestígio internacional, principalmente na Europa. Ele serviria para conferir ao Brasil no exterior uma fachada de normalidade institucional. As decisões da censura se restringiam ao território nacional. Para o



exterior, era necessário o carimbo ‘BQ’ – Boa qualidade. Mesmo filmes mutilados para exibição no mercado interno, eram liberados na íntegra para festivais internacionais e certificados especiais para participações em mostras competitivas eram expedidos sem maiores problemas” (PINTO, 2005)

Ainda, o artigo expõe alguns mecanismos que os censores utilizavam para evitar a exibição de filmes. Primeiro, proibir sempre que possível. Se não fosse possível, cortar as partes não “adequadas”. Por último, engavetavam o processo de pedido de censura. Nesse caso, o filme permanecia em *processo de análise* por tempo indeterminado. Sem um parecer, os produtores não podiam nem negociar com os órgãos da censura.

A fase mais prolífera da Embrafilme ocorreu a partir de 1974, até aproximadamente 1979. Roberto Farias assumia a direção com o apoio de figuras como Jece Valadão e Herbert Richers. A empresa se profissionalizava, apresentando serviço de *marketing*, absorvendo o antigo Instituto Nacional do Cinema e prevendo a criação do Conselho Nacional de Cinema (Concine), órgão regulador da atividade cinematográfica no país. O orçamento destinado a Embrafilme nessa época era de Cr\$ 80.000.000,00 – o valor é equivalente a R\$ 12 milhões, aproximadamente – advindos não apenas da União, como também de empréstimos, subvenções, produtos de multas, vendas de ingresso, juros e taxas de financiamentos.

Justamente nessa década, em 1976, foi lançado o filme de maior sucesso da história do cinema brasileiro: *Dona Flor e seus Dois Maridos* (Bruno Barreto, 1976, 120 min.). A trama alcançou público superior a 11 milhões de espectadores. Com isso, foi criada a *Lei da Dobra*, responsável por um sistema de fiscalização que apurasse de maneira mais precisa os dados referentes ao mercado exibidor brasileiro. Para viabilizar o projeto de lei, foram utilizados modernos recursos de informática, tecnologia que ainda engatinhava na época. Segundo a Enciclopédia do Cinema Brasileiro, o produtor Jarbas Barbosa comentou em um depoimento que a gestão de Roberto Farias foi

“O começo do momento de glória para o cinema brasileiro. Quando Roberto assume a direção descobre que a Embrafilme tem dinheiro, muito dinheiro (...). Com uma administração perfeita, aquele esquema começa a render lucros extraordinários como jamais se viram no cinema nacional. Aumentou o espaço físico, contratou-se pessoal



especializado para cada setor e desenvolveram *marketing* nacional e internacional”
(RAMOS; MIRANDA, 2000, p. 214)

Não é de se estranhar que os anos dourados da Embrafilme se concentrem durante o governo de Ernesto Geisel (1974 – 1979), administração essa que sucedeu o chamado *Milagre Econômico*. A expressão define o período compreendido entre 1969 a 1973, quando o Brasil experimentava um acelerado desenvolvimento econômico e industrial. O governo tinha a seu favor a inflação moderada, a modernização das indústrias de base, e a ampliação de empresas estatais. A dívida externa aumentou e houve centralização de renda mais acentuada. Embora o governo Geisel recebesse sinais da crise que se aproximava – a economia não já não crescia ao ritmo do “milagre”, mesmo que este ainda se fizesse ressonante – a Embrafilme, até meados dos anos 80, lançava títulos importantes como *Rio Babilônia* (Neville de Almeida, 1982, 115 min.), *Cabra Marcado para Morrer* (Eduardo Coutinho, 1984, 119 min.), *Pixote – A lei do mais fraco* (Hector Babenco, 1981, 128 min.), e só sentiria o impacto da recessão no auge dos acontecimentos.

Com a expansão dos filmes eróticos, podemos nos questionar sobre a função da ditadura em vetá-los. Leonor E. Souza Pinto no seu artigo explica que, inicialmente

“No golpe, a censura é reorganizada como defensora da moral católico-cristã. Então a política não se concentra em interdições, mas no corte de palavrões de cenas sensuais. Até 1966, o departamento de censura era composto por funcionários públicos de outros setores, para engrossar os quadros. De 1967 a 1968, ocorre uma gradual militarização nos órgãos da censura. Ao moralismo, ela acrescenta o foco político” (PINTO, 2005)

Nesse caso, concluímos que filmes com temáticas políticas eram proibidos, enquanto a censura era conivente com a *pornoanchada*. A censura se faz presente no cinema brasileiro desde 1908⁴, quando Francisco Serrador cortou trechos de uma fita considerada imprópria por padres salesianos. Ela se estendeu a filmes estrangeiros como *Encouraçado Potemkin* (Bronenosets Potyomkin, Sergei Eisenstein, 1925, 74 min., Rússia), retirado de circulação. E permanecendo quando a Embrafilme, um órgão de grande autonomia, ajuda a produzir *Morte e Vida Severina* (Zelito Viana, 1977, 85 min.), e o filme tem seu certificado de exportação vetado. Mas é importante considerar

⁴ Dados: Enciclopédia do Cinema Brasileiro (Ramos; Miranda, 2000)



também que as *pornochanchadas* e o cinema realizado no Brasil durante os anos 70 são produto das transformações ocorridas em outros países.

Em 1968, o cinema norte-americano decreta o fim do código *Hayes-Office*, que proibia cenas de sexo e transgressões do padrão vigente nas telas de cinema. O modelo foi substituído por um sistema de classificações, adotados no Brasil apenas em 1985. Hollywood a partir daí passou a produzir filmes mais violentos e de maior apelo sexual. Eles expunham a nova forma de se comportar emergente nas metrópoles, as drogas modernas, a descoberta da pílula anticoncepcional, e a ruptura do esquema tradicional familiar, para citar alguns exemplos. Emergente também era a indústria pornográfica americana, que

“No final da década de 60, devido a uma confluência de fatores que acabaram por gerar a revolução sexual’, o Brasil fez o que o resto do mundo já fazia. Adequou-se ao mercado de consumo explorando a vertente do erotismo e da sensualidade”
(SELIGMAN, 2003)

Então, não podemos afirmar que a ascensão das *pornochanchadas* está ligada isoladamente a *vista grossa* dos militares. O gênero era inspirado nas *chanchadas* – filmes em que predominam o humor ingênuo de caráter popular – sucesso entre as décadas de 30 e 60. Os personagens eram construídos baseados na caricatura e trejeitos de norte-americanos com a adição de temáticas intrínsecas ao cotidiano nacional. E as *porno* funcionavam na mesma lógica, porém geralmente buscavam a estética européia. A Enciclopédia do Cinema Brasileiro (2000) explica que o termo sugeria, mas não estava relacionado necessariamente à pornografia. “Na realidade, utilizou-se o nome de um genuíno gênero nacional, com forte apelo popular, acrescentando-lhe a malícia sugestiva de conter ‘pornografia’, embora para os mais conservadores realmente contivesse”

As *pornochanchadas*, na fase *soft-core*⁵ possuíam foco nas piadas do cotidiano e na exibição feminina. Os títulos soavam parecidos com o filme, incluindo palavras que despertassem a curiosidade do espectador (*Ilha dos prazeres Proibidos*, *Reformatório das Depravadas*). O gênero se tornou banalizado, pois além de ser um dos pilares do cinema brasileiro dos anos 70, o termo *pornochanchada* se designou para filmes mal-acabados e de produção apressada. Os críticos diziam que os filmes desta época são

⁵ Expressão referente à primeira fase das *pornochanchadas*, iniciada em 1970



grosseiros, vulgares e apelativos. As *pornochanchadas* por conquistar uma fatia significativa do mercado nacional, também causavam a fúria das empresas de entretenimento norte-americanas. Quem venceria o embate?

Anos 80 – O golpe de misericórdia

Quando João Figueiredo é nomeado presidente, no último ano de 70, a situação econômica do país era preocupante. Os índices de inflação não paravam de subir assim como o valor dos produtos. O impacto da crise finalmente foi sentido nas salas de cinema, que gradativamente se esvaziavam. E fechavam.

Como já foi exposto antes, a Embrafilme nos anos 80 continuou a realizar filmes de destaque. Até mesmo Glauber Rocha fora beneficiado em seu último trabalho, *A Idade da Terra* (1980, 180 min.). Foi a maior produção da época, custando U\$ 1 milhão. Primeiramente, a crise atinge a Embrafilme com a diminuição de público e salas de cinema, pois parte de sua arrecadação se originava da venda de ingressos. Outro agravante foi a saída do diretor Celso Amorim, em 1982. Em seu lugar, toma posse Roberto Parreira, que promoveu o super endividamento, comprometendo a receita orçamentária da empresa. Juntamente a safra, no geral, de filmes ruins, com orçamentos caros e sem retorno comercial, a Embrafilme precisava de reformas profundas, tal qual o momento econômico que o país vivenciava.

Ao mesmo tempo em que o Brasil estava em recessão, a abertura política era cada vez maior. A censura foi abrandada, os jornais publicavam algumas críticas ao governo, além da articulação crescente dos movimentos sociais por um país democrático. Em 1982, os filmes pornográficos da indústria estadunidense, agora já consolidada, são liberados para a exibição no mercado interno. Não era mais necessário dissimular nada. Chega ao fim à era das *pornochanchadas*.

O primeiro filme de sexo explícito produzido no Brasil foi *Coisas Eróticas* (Rafaelle Rossi, 1981, 83 min.). O filme alcança a marca de 4 milhões de espectadores e se transforma em tendência nacional. A partir de seu lançamento, irá predominar nas salas de cinema que ainda permanecem em funcionamento, os filmes pornográficos. E por motivos alheios, também os infantis. Em 1984, dos 9 títulos com mais de 500 mil espectadores⁶, 5 são de sexo explícito (*A b... profunda*, *O círculo do Prazer*, *A menina e*

⁶ Dados da Agência Nacional de Cinema (Ancine)



o Cavalo, Oh! Rebuceteio e Sexo Proibido) e um é infantil (*A turma da Mônica em A princesa e o robô*).

Ainda nesse ano, dos 105 filmes nacionais finalizados, 69 eram do gênero pornográfico. A temática envolvendo animais era comum. Títulos como *Meu Marido, meu Cavalo, Emoções Sexuais de um Jegue, Mulheres Taradas por Animais* tomavam os circuitos de exibição brasileiros.

A chegada da tecnologia do *Home Vídeo* (videocassete), e o sucateamento das produções, fizeram com que o público se dirigisse às videolocadoras para assistir os filmes na privacidade dos seus lares. O último filme de sexo explícito a atrair mais de 500 mil pessoas aos cinemas foi *Mulheres e Cavalos*, em 1986.

Os mesmo destinos não tiveram os filmes infantis, que permaneceram imbatíveis nos anos 90. Geralmente exibidos nas férias escolares, os filmes de ícones como *Xuxa e Os Trapalhões* descobriram nos anos 80 a fórmula que, em menor escala, continua a funcionar: Uma história que exige pouco entendimento intelectual, um romance de pano de fundo ou entre personagens centrais, um núcleo cômico (no caso dos *Trapalhões*, eles próprios), números musicais entrecortando a trama, de preferência executados por artistas da moda, e muitos rostos da Rede Globo como coadjuvantes. Essas produções não eram dependentes do capital estatal, uma vez que a renda desses personagens era originada também pela venda de produtos vinculados às suas imagens, como programas e comerciais gravados para televisão (além de álbuns de figurinhas, gibis, chicletes, etc.). A emissora a qual pertenciam colaborava na divulgação dos filmes, atitude semelhante que atualmente observamos na *Globo Filmes*, criada no final da década de 90.

Em 1987, a Embrafilme havia assumido uma política assistencialista, ocasionada por má administração. Financiava de maneira total e parcial praticamente todos os filmes nacionais não-pornográficos. Durante sua fase final, a empresa era acusada de inoperância, favoritismo, e incompetência. No mesmo ano, o governo de José Sarney (1985-1989) criaria a Fundação do Cinema Brasileiro, que serviria para apoiar a difusão do cinema de caráter cultural, e a Lei Sarney, que propunha a isenção de impostos para órgãos financiadores de manifestações artísticas e culturais. A Embrafilme passa a operar somente no mercado interno. Ainda assim, no ano anterior (86), a empresa lançara filmes premiados pela crítica como *Eu sei que vou ter amar* (*Arnaldo Jabor, 1986, 115 min. – Festival de Cannes, melhor atriz*), *A hora da estrela*



(Suzana Amaral, 1985, 96 min. – Festival de Berlim, melhor atriz) e O beijo da mulher aranha (Brasil/Estados Unidos, Hector Babenco, 1985, 120 min. – Oscar, melhor ator).

O então ministro da cultura Celso Furtado alegava que a Embrafilme era ilegítima. Ele argumentava que pelo fato da empresa ser obra do governo militar, não atendia às demandas do novo momento político e econômico do país. Esta mentalidade seria compartilhada com o primeiro governo escolhido por voto direto no Brasil depois da ditadura de 64: A política neoliberal de Fernando Collor (1990-1992) daria o golpe de misericórdia à Embrafilme.

Anos 90 – Do Inferno Deserto ao Paraíso Infinito

Em 1990, o cinema brasileiro teve o maior número de títulos da década ultrapassando a marca de um milhão de espectadores. Foram quatro filmes, todos infantis. Mas se engana quem pensou em um bom período para as produções nacionais. De 1991 a 1995, nenhuma alcançou mais de um milhão de pessoas. Collor extinguiu nos primeiros dias de mandato diversos órgãos ligados à cultura. O Ministério da Cultura, a Fundação do Cinema Brasileiro, o Concine, e a Embrafilme foram desativados. A obrigação de títulos brasileiros em exibição nas salas de cinema passou de 140 dias para 70 dias, e obrigatoriedade de oferecer filmes do Brasil em videolocadoras caiu de 25% para 10%. Tudo foi reduzido apenas a uma Secretaria de Cultura, subordinada ao gabinete presidencial, sob a responsabilidade do ex-documentarista Ipojuca Pontes.

Conseqüências em longo prazo: A produção de filmes no país foi paralisada ; os dados estatístico deixaram de ser computados, prejudicando a compreensão do funcionamento da economia do cinema ; Os acordos de co-produção entre o Brasil e países estrangeiros foram abandonados. A Enciclopédia do Cinema Brasileiro (2000) conta que o secretário Ipojuca Pontes no período de um ano, “Prestou uma série de serviços com a finalidade de desobrigar o estado dos negócios do cinema. A alegação era qu - 9 - e o cinema brasileiro deveria competir no regime das leis de mercado com o produto estrangeiro”.

Com a produção de filmes no país temporariamente paralisada, os principais festivais, em Gramado e Brasília, que antes funcionavam como termômetro de produções em território nacional, foram reformulados. Em 1991, o festival de Gramado



apresentaria filmes de pouca ou nenhuma qualidade. Em 1992, se tornou ibero-americano, abrangendo países do continente sul-americano. Já o festival de Brasília antecipou sua data de outubro para julho, na tentativa de exhibir filmes inéditos, antes do festival gaúcho, realizado em agosto. Apenas em 1995 o cinema reagiria, marcando o que os críticos consideram a “*retomada*” (assim, entre aspas mesmo).

Um pouco antes, 1992, o presidente Fernando Collor foi julgado pelo senado por crime de desobediência à constituição. Após confiscar o dinheiro da poupança de milhares de brasileiros, medida que levou microempresários à falência, além de demissões em massa nas empresas, a situação de Collor no governo se tornou insustentável. Foi afastado das atividades presidenciais no mesmo ano. Em seu lugar, o vice-presidente Itamar Franco (1992-1995) ocupou o posto de dirigente da nação. Ironicamente, Itamar sancionou a Lei do Audiovisual, a qual seu antecessor vetara 11 artigos, a tornando inoperante. Esta lei era similar à Lei Sarney, caso houvesse sido respeitada pelo novo governo da década de 90. A nova regra possuía mecanismos capazes de financiar a produção de longas-metragens através de incentivos fiscais – 3% de abatimento no Imposto de Renda para pessoas jurídicas e 5% para pessoas físicas. O estado deixa de arrecadar e transfere o montante de impostos não recolhidos para o cinema. Ainda, no governo Itamar Franco, a Lei Rounet facilitava a realização de diversas atividades culturais, não apenas o cinema. Quase todos os filmes rodados na década de 90 se beneficiaram da Lei do Audiovisual.

Carlota Joaquina, a princesa do Brasil, da diretora Carla Camurati foi lançado em agosto de 1995 e conseguiu levar aos circuitos exibidores cerca de 1.286.000⁷ pessoas. No mesmo ano, mas em outubro, *O Quatrilho*, de Fábio Barreto alcançou público estimado em 1.117.754 pagantes, e ainda foi indicado ao Oscar, principal prêmio da indústria cinematográfica norte-americano, na categoria de melhor filme estrangeiro.

A partir do sucesso comercial de ambos, a opinião pública passou a acreditar no cinema brasileiro, ao torcer por sua vitória no Oscar, embora até a última década permanecesse no imaginário de algumas pessoas que “*filme brasileiro é só sexo e palavrão*”.

O mesmo ocorreu com os filmes *O que é isso, companheiro?*, de Bruno Barreto e *Central do Brasil*, de Walter Salles que concorria não somente a melhor filme

⁷ Dados: Agência Nacional de Cinema (Ancine)



estrangeiro, como disputava o prêmio de melhor atriz para Fernanda Montenegro. O filme de Walter Salles permanece muito lembrado, pois ele conferia chances reais ao Brasil de receber o Oscar. Ele havia ganhado o prêmio máximo do festival de Berlim, o urso de ouro do ano de 1998.

Infelizmente, no mesmo ano concorria ao prêmio na academia estadunidense o italiano *A vida é bela (La Vita è Bella, Itália, Roberto Benigni, 116 min.)* do italiano Roberto Benigni, adiando a vitória brasileira para uma próxima oportunidade – por enquanto, não alcançada.

O prestígio que o Brasil novamente experimentava no exterior durante os anos 90, não foi produto único de filmes realizados no país nesta época. Em 1993, foram lançados 13 filmes de José Mojica Marins, o Zé do Caixão, nos Estados Unidos.

Em quatro anos, foram vendidas sete mil cópias e o cineasta passou a ser respeitado no exterior, onde é conhecido como *Coffin' Joe*. Recebeu prêmios e homenagens. No Brasil, se destacou por dirigir *Esta noite encarnarei no teu cadáver*, de 1967, por inaugurar o gênero terror no país e por seus freqüentes conflitos com a censura. Em 80, ao se encontrar falido, dirige alguns títulos de sexo explícito. Embora tenha grande reconhecimento nos EUA, sendo considerado um dos grandes mestres do terror, Marins aqui é mais conhecido como *showman* que por seu trabalho como cineasta. Conseguiria concluir sua trilogia iniciada com *Esta noite...somente no ano de 2008, com Encarnação do demônio (José Mojica Marins, 2008, 90 min. – O filme foi indicado ao Grande Prêmio Brasil nas categorias melhor direção de arte e efeitos especiais) .*

O cinema nacional de 90 é marcado pela diversidade. Não há uma tendência visível, nem movimentos em prol de determinada escola cinematográfica. Para a jornalista Neusa Barbosa,

“Em 1970, com a ditadura militar, tínhamos o cinema social, com engajamento político e a ‘pornochanchada’, que era barata, comercial, praticamente se auto sustentava porque trazia o povo em massa para sala de exibição. Hoje, não temos mais essa dualidade, temos roteiros variados, para todo tipo de público” (BARBOSA, 2006)

No governo Fernando Henrique (1995-2002) é criada a Agência Nacional de Cinema (Ancine), órgão responsável por lançar editais de incentivo, distribuir verbas, e



coletar dados referentes ao cinema. Porém, com a intensificação da política neoliberal, o fechamento das “salas de rua” foi um fenômeno freqüente e que atualmente está em processo final de extinção, junto ao desaparecimento de videolocadoras. Em seu lugar, são abertos os espaços de exibição inseridos no conceito de *Multiplex* – Salas localizadas em *Shopping centers*, em grande quantidade, onde o cliente é levado a consumir produtos disponíveis exclusivamente no local, além de pagar por ingressos mais caros.

Podemos concluir que nem só de derrotas o cinema nacional sobreviveu na década de 90. Os filmes que obtiveram destaque não se trataram de acontecimentos isolados. Eles faziam parte do início de um processo fundamental para a restauração do cinema brasileiro. Cinema este, que apesar de todas as dificuldades de execução, parece vislumbrar novamente o paraíso astral.

Referências Bibliográficas:

BARBOSA, Neusa. **Cinema Nacional: Crescimento e Perspectivas**. São Paulo. 2004. Disponível em: http://www.uesb.br/janela/artigos_ver.asp?cod=17

PINTO, Leonor E. Souza. **(Des)Caminhos da censura no cinema brasileiro. Os anos da ditadura**. Disponível em: <http://www.memoriacinebr.com.br>, 2005.

RAMOS, Fernão. MIRANDA, Luis Felipe. **Enciclopédia do cinema brasileiro**. Senac. São Paulo. 2000.

SCHIMIDT, Mário. **Nova história crítica**. Nova geração. São Paulo. 2002.

SELIGMAN, Flávia. **Um certo ar de sensualidade. O caso da Pornochanchada no cinema brasileiro**. In: Revista Sessões do imaginário. Ed: 9. Femecan. PUC-RS. Porto Alegre. 2003.

SIMIS, Anita. **Cinema e política cultural durante a ditadura e a democracia**. FAPESP. São Paulo. 1996.

Dados de mercado. Disponíveis em: www.ancine.gov.br