

RESUMO

Sessão de Comunicação (Economia Política da Comunicação)

Título Política e Cinema nos Anos FHC
Autor: Telmo Antonio Dinelli Estevinho
Titulação: Mestre em Ciências Sociais (Política), PUC/SP.
Cargo: Professor DE
Instituição: Universidade Federal do Mato Grosso/UFMT

Os mecanismos institucionais de suporte ao filme brasileiro foram reconstruídos durante a administração de Fernando Henrique Cardoso (1994-2002) após um curto período em que tais mecanismos foram eclipsados. Descentralizando as operações por meio da Lei do Audiovisual (Lei n. 8.685/93) e produzindo políticas a partir de uma secretaria específica no interior do Ministério da Cultura (Secretaria do Audiovisual), a administração FHC procurou imprimir novas características nas relações entre Estado e Cinema no país. Ao reforçar as potencialidades do novo modelo e das políticas produzidas, tanto a Secretaria do Audiovisual quanto o Ministério da Cultura afastavam a possibilidade de uma intervenção direta no campo cinematográfico, prática que tinha sido usual nos últimos cinquenta anos. Especialmente afetados pela experiência da Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes, 1969-1990), os novos atores estatais postulavam à adesão das políticas ao ritmo da reforma e reconfiguração do Estado brasileiro nos anos 1990. O objetivo da pesquisa é comparar dois processos de produção de políticas de suporte ao filme brasileiro: um deles representado pela Embrafilme – de intervenção direta do Estado no mercado – e outro gerado pela administração FHC, apoiado especificamente nas leis de renúncia fiscal. A comparação das políticas pode estimar a ocorrência de rupturas, continuidades ou uma amálgama de tempos políticos distintos.

Política e Cinema nos Anos FHC

Os denominados cinemas nacionais enfrentam resistências e dilemas na sua reprodução econômica, pois encontram pouca possibilidade de exploração de seus produtos no mercado dominado pelas grandes produtoras norte-americanas. Diante de tal contexto tornou-se usual desde os anos 1950 a ação do Estado produzindo políticas que delimitaram o espaço institucional no qual os atores – sejam cineastas, produtores ou técnicos do governo – procuraram transitar.

O processo de produção das identidades nacionais sempre encontrou no cinema um canal disponível para não somente a veiculação como também o endosso de determinados caracteres do que seria constitutivo desta identidade. Encontramos tal mecanismo nas justificativas que induziram o Estado a proteger os cinemas nacionais, ou seja, a proteção da uma suposta cultura autêntica e seus dispositivos geradores de uma “personalidade” nacional – que seriam melhor representadas na produção cinematográfica local – foram objeto de amparo legal.

Desta maneira as políticas de suporte e proteção ao filme nacional remontam no país aos anos 1930 na administração de Getúlio Vargas, que estimulou a produção de filmes educativos e criou as primeiras instituições estatais de produção cinematográfica. Mas é somente nos anos 1960 que uma complexa estrutura institucional será construída e suportará economicamente as principais tendências do cinema brasileiro por pelo menos duas décadas. Tal estrutura não só estimularia à produção local por meio de indução direta como também gerou um espaço institucional de mediação, conflito e disputa entre Estado e cineastas e entre os próprios cineastas.

Seja por meio da Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes, agência governamental criada em 1969 - ou pelo Concine – Conselho Nacional de Cinema, criado em 1976 -, a política do Estado delimitava o território e moldava as práticas políticas do campo cinematográfico. O escopo de atuação destas agências era amplo o bastante para desestimular produtores independentes ou propostas políticas alternativas.

Por meio da produção direta – via Embrafilme – ou pela normatização do mercado distribuidor e exibidor – via Concine – o campo cinematográfico nacional caminhou em conjunto com a ação estatal. Seja na indicação dos nomes que comporiam a diretoria das agências governamentais ou por meio do mecanismo do financiamento direto, cineastas tinham no Estado seu interlocutor direto. Os investimentos no setor eram legitimados pelo aspecto cultural presente no filme, bem como na proteção da

identidade nacional, característica esta que atava o campo cinematográfico com as elites políticas brasileiras.

Ainda que o regime militar estimulasse a internacionalização da economia, os setores culturais – e mais especificamente o cinema – foram beneficiados com a restrição do capital estrangeiro e reserva de mercado. Uma perspectiva nacionalista atravessava determinados setores da elite militar – entre eles os generais Ney Braga e Jarbas Passarinho – ecoando nos movimentos políticos da cultura brasileira.

Atuando como produtora direta, a Embrafilme incorporou os conflitos e tensões existentes no campo cinematográfico: a cada nova lista de títulos selecionados as lutas acirravam-se e as relações de força eram alteradas. Esta concepção de atuação política também fragilizava a empresa, pois além de internalizar os conflitos expressava preocupações crescentes junto a setores da sociedade civil acerca da utilização de recursos públicos no financiamento de filmes.

O processo de redemocratização do país ocorrido nos anos 1980, não alterou drasticamente os mecanismos de operação do campo cinematográfico diante de seu principal interlocutor, o Estado. Ao contrário, a democracia política colocou novos desafios aos agentes, obrigados a realizar uma reflexão sobre os mecanismos que deveriam orientar o financiamento público e as políticas públicas decorrentes.

A estrutura de suporte estatal ao filme brasileiro seria demolida em 1990, no primeiro ano do governo de Fernando Collor. Nos últimos anos a Embrafilme e a legislação cinematográfica eram objeto de uma forte descrença em seus mecanismos de atuação e dúvidas acerca dos resultados depois de duas décadas de investimento estatal.

No início de 1990 um artigo publicado na imprensa exaltava as oportunidades abertas para o cinema brasileiro com a exibição do filme de Cacá Diegues, “Dias Melhores Virão”, na televisão antes mesmo de sua estréia no cinema. Veterano cineasta ligado aos movimentos da esquerda cinematográfica dos anos 1960, Diegues dirigiu um filme no qual contava a história de uma aspirante a atriz, cujas estratégias de sobrevivência incluíam dublar seriados estrangeiros para a TV; num deles ambicionava participar como coadjuvante no papel de empregada latina de uma típica família de classe média dos EUA. Consciente ou não, o cineasta tinha produzido uma metáfora perturbadora para a década que então se iniciava: quais seriam também as ambições vislumbradas entre cineastas e produtores no Brasil esgotadas as fórmulas de patrocínio estatal? As esperanças indicadas pelo artigo logo seriam dissolvidas pela realidade e a parceria entre cinema e televisão tornava-se novamente um projeto distante:

A importância da iniciativa é que ela abre um novo horizonte para a produção cinematográfica nacional, que parecia condenada ao extermínio devido á falta de verbas do Estado e ao completo desinteresse da iniciativa privada. Dependendo do resultado, no futuro a televisão poderá desenvolver uma função democratizante, até então impensável.¹

Poucos meses depois o presidente Fernando Collor finalizava as atividades cinematográficas suportadas pelo governo, o que incluía a Embrafilme, a Fundação do Cinema Brasileiro e o Concine e a produção de filmes no país estancou.

O objetivo desta pesquisa é explorar as estratégias construídas pelo cinema brasileiro na década de 1990, cobrindo o período que vai da extinção da Embrafilme em março de 1990 até o final do segundo mandato de Fernando Henrique Cardoso em 2002. Procuramos observar as lutas políticas, os embates e acordos experimentados pelos seus agentes, sejam eles cineastas, produtores ou políticos. Entre os diversos pólos que compõem a cultura brasileira o cinema possui forte ressonância política e social: seus cineastas muitas vezes proclamam-se porta-vozes de valores considerados éticos, articulam-se nas redes políticas institucionais, mobilizam a imprensa e setores da sociedade civil. Suas associações de classe freqüentemente produzem manifestos e pressões junto ao governo. Esta relação entre cinema e política poderia ser justificada apenas pelos mecanismos econômicos, pois esta atividade requer recursos materiais dispendiosos e o mercado exibidor é fortemente atrelado às companhias estrangeiras. Ainda que o subsídio estatal ao cinema brasileiro exista há pelo menos quatro décadas, a análise não pode apoiar-se exclusivamente em fatores econômicos.

Manifestações de valores culturais e de uma nacionalidade perdida junto aos processos de globalização também compõem este mosaico capturado nas posições dos agentes e também na representação fílmica. Desta maneira procuramos observar os fios que atam o cinema brasileiro na produção de sua história, nas sucessivas quebras e amarras que o constituem enquanto cinematografia. Os anos 1990 são significativos porque nos permitem experimentar estes elos, seja na demolição da Embrafilme no início da década quanto em sua reconstrução por meio da Ancine em 2001.

¹ O filme foi exibido pela Rede Globo de Televisão no dia 16 de fevereiro de 1990. O valor fixado para a exibição foi equivalente a 1,5 milhão de ingressos nas bilheteria, o que cobriu os custos de produção do filme. *Cinemin*, 61, p.18.

O desmonte da estrutura institucional de suporte ao filme brasileiro, realizado por Collor no início de 1990, colocou em evidência a impossibilidade de auto-sustentação do cinema no país. Durante os dois primeiros anos da década tanto a produção quanto a exibição de longas nacionais praticamente reduziu-se a patamares ínfimos.² Durante os últimos anos da década de 1980 a Embrafilme centralizou os esforços na produção, atraindo também os conflitos políticos derivados de tal exclusividade. Se a crise econômica era um obstáculo real para os cineastas, a legitimidade política de sua atividade encontrava sérias dificuldades de sustentação na sociedade diante das denúncias de malversação no uso de verbas públicas (ESTEVINHO, 2003).

Por sua vez o fim da Embrafilme implicou na busca de soluções alternativas, interdidas até então pela presença hegemônica da empresa no campo cinematográfico. Municípios como São Paulo e Rio de Janeiro criaram mecanismos de incentivo às produções locais, bem como diversos legislativos municipais e estaduais pelo país. Dois modelos despontaram como alternativas promissoras: a prefeitura carioca criou a RioFilme em 1993 como distribuidora de filmes brasileiros e o governo paulista criou em 1996 o PIC-TV (Programa de Integração Cinema e Televisão).³ A empresa carioca era mais enfática na utilização de referenciais tradicionais para a legitimação de suas atividades, ao sublimar a função social do cinema e o papel do Estado neste suporte.

Ainda que estes mecanismos estimulassem estruturas mais ágeis e descentralizadas rompendo com os limites estreitos de uma concepção no qual cabia ao cinema o papel preponderante, o rumo impelido aos poucos colocou o governo federal como protagonista novamente. Um dos principais agentes do campo cinematográfico nacional, o produtor Luis Carlos Barreto, em 1992 divulgava seu desânimo afirmando querer o Estado longe do cinema. Sua idéia era uma associação entre as distribuidoras

² A escolha pela produção de filmes em longa-metragem justifica-se pelo suporte mais comum em circulação no mercado audiovisual. Os riscos de tal escolha são claros, pois retira do foco da análise fenômenos como a produção de curta-metragens, em evidência entre os anos 1988-1992, bem como a produção em película digital, economicamente viável e utilizada por movimentos sociais, por exemplo. Ao mesmo tempo a preferência pelo longa-metragem implica em acompanhar com mais acuidade os agentes do campo, diretamente ligados a este tipo de produção.

³ A RioFilme foi constituída em 1993 com orçamento de US\$ 500 mil para reativar a produção carioca de cinema e distribuir filmes brasileiros. O programa PIC-TV funcionou entre 1996 a 2001, produzindo 48 longa-metragens.

estrangeiras – que entravam com o imposto de remessa do lucro – com as produtoras nacionais.

Barreto representava um setor significativo dos produtores e cineastas cariocas reunidos em torno da Associação de Realizadores e Autores da Imagem e Som (RAIS), procurando influenciar o debate sobre as verbas da antiga Embrafilme, que mesmo inativa continuava a recolher tributos decorrentes da atividade cinematográfica. A associação negociou no Congresso Nacional um projeto de lei que estimulava, por meio de incentivos fiscais, a parceria entre produtoras nacionais e companhias estrangeiras. Derrotado o projeto o governo federal editou um decreto transferindo o montante para que uma comissão selecionasse os projetos a serem financiados.⁴ Para Barreto “*o decreto remete o cinema brasileiro de volta a um impasse, pondo em risco a sua própria sobrevivência, já que a ausência desses mecanismos de mercado e o paternalismo de sempre farão do Brasil o maior produtor de filmes inéditos do mundo*”.⁵

Mesmo extinta a Embrafilme continuava a demarcar posições e produzir conflitos entre os agentes do campo cinematográfico. Ainda que o modelo adotado pelo Estado nos anos seguintes coincidissem com a orientação do grupo carioca, tal fato implicava em um claro dissenso entre os produtores em torno de Barreto e os cineastas intitulos independentes. Estas oposições não representavam algo novo na história do cinema brasileiro, traço freqüente em uma cinematografia ativada pela política e pelo Estado: as posições já foram demarcadas anteriormente entre nacionalistas e universalistas; entre industrialistas e independentes. (RAMOS, 1986; JOHNSON, 1989).

A promulgação da Lei do Audiovisual (8.685) em 1993 aparentemente encerra tais conflitos, prevalecendo à tese da renúncia fiscal para a produção de filmes no país. Ao contrário da Lei Rouanet, publicada dois anos antes e também vinculada ao estímulo da produção cultural, a nova legislação contemplava exclusivamente o setor cinematográfico e evitava justificativas que envolvessem a cultura brasileira. Dialogando de forma inequívoca com o grupo carioca, a legislação também refletia as

⁴ O decreto, de 27 de abril de 1992, criou o Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro, que contemplou obras como “Alma Corsária” de Carlos Reichenbach, “Carlota Joaquina”, de Carla Camurati, entre outros.

⁵ Folha de São Paulo, 29 de abril de 1992, p. 3.

aspirações de um cinema mais afeito à sua circulação enquanto mercadoria do que a valores culturais.⁶

Permitindo a dedução de até 3% do imposto de renda devido para pessoas jurídicas e abrindo a possibilidade de associação com as distribuidoras de filmes também por meio do abatimento do imposto sobre a remessa de lucro ao exterior, a Lei do Audiovisual vai ancorar a quase totalidade da produção cinematográfica no país. Recriado em 1992⁷, o Ministério da Cultura e sua Secretaria do Audiovisual utilizaram de forma recorrente a política de estímulo à cultura por meio dos incentivos fiscais.

Para viabilizar uma obra cinematográfica através deste mecanismo o cineasta ou produtor submete seu projeto ao Ministério da Cultura, que caso aprovado, o encaminha para a Comissão de Valores Mobiliários (CVM), autorizando assim a emissão de certificados de investimento em audiovisual. Os investidores compram tais certificados e os deduzem no imposto de renda a pagar.

Tal modelo é herdado pela gestão da cultura durante os dois mandatos de Fernando Henrique Cardoso (1995-2002) e pouco alterado. Ainda que o Ministério da Cultura estimulasse a produção de filmes por meio de mecanismos alternativos e seus agentes demonstrassem consciência dos problemas decorrentes na aplicação da lei, a centralidade assumida por tal instrumento na viabilização econômica do cinema brasileiro reforçaria a dependência do setor junto ao Estado, inclinando-se de forma inadvertida para uma imagem da extinta Embrafilme.⁸

Os subsídios estatais criticados pela gestão FHC como anacrônicos e atrelados ao passado, mantinham sua centralidade no suporte ao filme brasileiro por meio do mecanismo indireto do incentivo fiscal. Condenando o nacionalismo cultural e procurando reformular a relação entre artistas e Estado, a política cultural selecionava tópicos e temas para exposição pública: Francisco Weffort, ministro da cultura e José

⁶ A Lei Rouanet, promulgada em 23 de dezembro de 1991, possuía inúmeras justificativas para a sua criação, entre elas o acesso à cultura; o estímulo à regionalização da produção cultural, a promoção do pluralismo e a diversidade cultural. Tais justificativas estão ausentes na Lei do Audiovisual.

⁷ O Ministério da Cultura foi criado em 1985, durante a Nova República e extinto em 1990 na gestão de Fernando Collor de Melo. Foi então substituído por uma Secretaria de Cultura que retorna ao status de Ministério em 1992.

⁸ O Ministério da Cultura utilizava outros recursos além da Lei do Audiovisual. Editais e programas como o Mais Cinema (2000) procuravam corrigir as distorções da legislação.

Álvaro Moisés, secretário do Audiovisual reforçavam os supostos canais de mudança que a nova política continha:

O espírito da política cultural no período nutriu-se da função regulamentadora, uma vez que coube aos gestores do ministério o papel de intermediários e de avaliadores do processo – expresso no julgamento de mérito dos projetos apresentados, acompanhado da atitude de estimulação e de incentivo, desenvolvendo o exercício normatizador, tornando a atividade pública um meio de aproximação dos agentes no campo da cultura (ARRUDA, 2003, p. 188).

Se o suposto nacionalismo cultural poderia ser obstruído pelos processos de globalização, esta também era instrumentalizada para reforçar as estratégias da política cinematográfica; assim a existência dos subsídios estatais ao filme brasileiro ganhava novo alento. Esta estratégia ajudava a apartar a política de incentivos fiscais de uma incômoda identificação com projetos anteriores e auxilia a conversão dos gestores como *marcadores de um novo tempo*⁹. Desvencilhando-se da incômoda responsabilidade sobre qual projeto contemplar – problema este associado à Embrafilme – e que poderia atrair a luta política para os canais internos do Estado, a estratégia contida na Lei do Audiovisual e reforçada pelos agentes do Ministério da Cultura era canalizar tais atritos para o mercado econômico.

Mas tal posição não os isentava das inevitáveis contradições quando o assunto relacionava-se a equação cinema brasileiro, política, arte e indústria. Em diversos artigos publicados na imprensa, Moisés reiterava o apelo que a globalização lançava sobre o campo do audiovisual: por um lado ampliavam-se os canais de expressão e circulação das imagens ao mesmo tempo em que a indústria local seria ameaçada por forças econômicas mais poderosas. Aberta esta brecha retornavam a circulação argumentos ajustados à tradição do cinema brasileiro e que tais gestores julgavam esgotados: identidade cultural, substituição das importações, nacionalismo, soberania nacional.¹⁰

⁹ Na fala de Francisco Weffort *no Brasil nunca houve, depois de 30, período no qual o país tenha aberto tantos caminhos de mudança como ocorre agora nos anos 90.* (ARRUDA, 2003).

¹⁰ Por exemplo: *a função do espelho própria do cinema voltou a resolver nossas identidades culturais* (Folha de São Paulo, 06/02/2000, p. 3); *o cinema oferece, portanto, motivo para que a auto-estima dos brasileiros melhores* (Folha de São Paulo, 02/02/2002, p. 3); *o país precisa se ver nas telas (...). O Estado deve consolidar o cinema como veículo de identidade cultural e auto-estima dos brasileiros, assegurando a singularidade da cultura brasileira, sua diversidade, para que não sejam ameaçadas pela globalização.*

Diante destas estratégias políticas oscilantes o que expressavam os filmes produzidos nesta década? Poderíamos encontrar um traço comum ou mesmo algum elemento que os vinculasse às tradições do cinema brasileiro? Na qualificação desta produção, intitulada de *cinema da retomada*, apresentam-se temas como a diversidade, a liberdade estilística, o esmero técnico, entre outros. Os dados da Secretaria do Audiovisual indicam mais de mil filmes produzidos e exibidos no período, realizados seja por cineastas veteranos quanto por estreantes.¹¹

Quando observados em bloco, os filmes apresentam algumas características comuns, seja na observação do cotidiano das classes populares; na apresentação dos signos da cultura popular ou na utilização de cenários emblemáticos do cinema brasileiro: o sertão nordestino e a favela carioca.

Distante de um projeto político como o ostentado pelo Cinema Novo na década de 1960 ao mesclar identidade cultural, nacionalismo e emancipação política, a produção dos anos 1990 é muito mais cautelosa neste aspecto, ainda que sustente opções temáticas capazes de aproximar os dois períodos. Se a política ainda postula a presença nesta produção, aparece muitas vezes nas escolhas de uma dramaturgia tensa, com personagens exasperados em seus dramas individuais:

É um cinema atento a mentalidades, condutas morais, mas pouco disposto a explorar conexões entre o nível do comportamento visível, trabalhado dramaticamente, e suas determinações mais mediadas. Ao contrário do que ocorria nos anos 60, quando o cinema se apressava em interligar ser social, economia e caráter (colocando no centro a questão ad ideologia), a vontade agora é explorar mais os sujeitos no que tem de singular (XAVIER, 2000, p. 104).

O mal-estar explicitado em muitas personagens desta produção poderia também revelar a delicada posição experimentada por estes cineastas autores, oprimidos entre a ausência de um público que os legitime e uma legislação que os obriga a captar recursos entre empresas privadas. Ainda que um cinema mais vistoso tenha sido a tônica neste

(Folha de São Paulo, 24/05/2002, p. 3). Francisco Weffort: *tem que ter cinema no Brasil. Sabe por quê? Porque o povo quer ver sua cara na tela*. (Folha de São Paulo, 12/02/2002, p. 7).

¹¹ O Relatório do Cinema Brasileiro 1995-2002 apresenta a produção de 1.199 filmes, com 190 filmes de longa-metragem, 340 documentários ao custo de R\$ 646 milhões. O termo *cinema da retomada*, inicialmente veiculado pela imprensa, foi utilizado por Lúcia Nagib no livro *O Cinema da retomada: depoimento de 90 cineastas dos anos 90*.

período, representado em filmes como “Central do Brasil” (Walter Salles, 1998) e “O que é isso, companheiro?” (Bruno Barreto, 1997), não impediu a circulação de um “cinema do entre-lugares” (XAVIER, 2000, p. 100), hábil em ocupar as lacunas de um mercado formatado para o filme norte-americano e disposto a dialogar com a cultura brasileira, recuperando uma característica vital do Cinema Novo três décadas antes¹².

No final da década de 1990 a legislação apresentou sinais de desgaste e a captação de recursos para a produção de filmes entrava em crise. Conectado ao mundo da economia real por meio dos mecanismos legais, o cinema brasileiro também oscilava de acordo com os humores do mercado. Filmes inacabados, lacunas na operacionalização da lei que incluíam prestação de contas questionadas juridicamente também dificultaram o trabalho dos cineastas.¹³ Indício de forte centralidade na política cultural, os incentivos fiscais somavam mais de 70% dos recursos aplicados em cultura pelas agências governamentais. Países com forte tradição em investimento estatal no audiovisual utilizam com mais parcimônia os incentivos fiscais: a França, por exemplo, do total de recursos aplicados no setor apenas 5% são resultado deste mecanismo.

Inicialmente partidário deste tipo de formato, o produtor Luís Carlos Barreto vai reorientar sua posição diante da crise: é dele que saem os primeiros sinais de modificação da política cinematográfica mesmo sob oposição velada do Ministério da Cultura.¹⁴ Em setembro de 1999, sob pressão do campo cinematográfico é instituído o GEDIC – Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica, com integrantes de diversos ministérios – especialmente dos setores ligados à indústria e ao desenvolvimento

¹² O cinema do “entre-lugares”, proposto por Ismail Xavier contempla cineastas como Tata Amaral, Beto Brant, Lírio Ferreira, Sérgio Bianchi, Carlos Reichenbach, representativos de uma dramaturgia densa conforme exposta acima. Xavier também produz a seguinte classificação: cineastas que negam o mercado e optam pelo confinamento (Júlio Bressane); diálogo com o mercado via cinema novo (Walter Salles), cineastas irreverentes que recuperam os anos 1970 (Sérgio Bianchi) e o imperativo no entretenimento (maioria dos cineastas).

¹³ Os investimentos em audiovisual por meio dos mecanismos fiscais atingiram o teto em 1997, com R\$ 79 milhões captados. A partir deste ponto os recursos declinam (FORNAZARI, 2006).

¹⁴ Barreto: *o ciclo dos incentivos está em processo estacionário. É preciso criar um outro tipo de mecanismo, pensar o cinema como uma indústria estratégica. Um empresário como o Antonio Ermírio de Moraes não existiria se não tivesse havido uma ajuda séria do Estado. Não se pode mais pensar em formas de financiar um filmezinho, mas sim em como criar uma indústria.* (Folha de São Paulo, 31/12/09, p. 1).

econômico – e representantes das emissoras de televisão e cineastas.¹⁵ Nas propostas do GEDIC retornavam ambições desenvolvimentistas que atravessaram a história do cinema brasileiro desde o final dos anos 1960 e insistiam na possibilidade de auto-sustentabilidade do filme nacional. Em situações adversas e sob pressão mais intensa retornavam com apelos sobre o conteúdo cultural expresso pelo cinema, cabendo ao Estado assegurar a viabilidade de tal empreendimento. As metas do grupo de trabalho eram ambiciosas: em cinco anos ocupar 40% do mercado de cinema; 55% de filmes de longa-metragem exibidos na TV aberta com investimentos de 500 milhões de reais.

Mesmo estando presente nos trabalhos do GEDIC o Ministério da Cultura reforçava outras propostas acirrando a luta política no interior do campo cinematográfico: suas metas incluíam a extensão dos incentivos fiscais para a televisão aberta sinalizando o êxito deste veículo no interior da indústria do audiovisual, o que poderia estimular um cinema brasileiro “artesanal” no contato com modernas técnicas de produção. Para o ministro da cultura a parceria poderia representar um novo passo na política cinematográfica:

*Será preciso buscar uma forma de cooperação. A TV no Brasil é uma indústria. Se o cinema se associar a ela, ganha características empresariais. Mas não se deve adotar procedimentos que criem constrangimentos ao funcionamento do mercado. Ou seja, isso não há de se fazer por decreto. Os dois parceiros devem ganhar com a cooperação. Uma fórmula estatista não tem mais o apelo que pode ter tido nos anos 60.*¹⁶

Para os cineastas representados no GEDIC tal proposta implicaria na perda de autonomia do setor e estimularia a produção de filmes de baixo nível e sem conteúdo cultural. A criação da ANCINE (Agência Nacional de Cinema) em 2002 - objetivo inicial do grupo - reforçou a posição dos cineastas: a agência foi desenhada com um nítido perfil econômico e industrial e mantinha relação endógena com o setor.¹⁷ A sua

¹⁵ Compunham o GEDIC os ministros Pedro Malan (Fazenda); Alcides Tápias (Desenvolvimento); Aloysio Nunes Ferreira (Secretaria Geral da Presidência); Andrea Matarazzo (Secretaria de Comunicação) e Francisco Weffort (Cultura). Também participavam os cineastas Cacá Diegues, Gustavo Dahl, Luís Carlos Barreto; o exibidor Luís Severiano Ribeiro e um representante da Associação de Emissoras de Televisão.

¹⁶ Folha de São Paulo, 17/10/2000, p. 7.

¹⁷ A Medida Provisória 10.454/2002 deu origem a ANCINE. Inicialmente alocada na Casa Civil da Presidência da República, a agência deslocou-se para o Ministério da Cultura no início da administração de Luís Inácio Lula da Silva (2003).

criação também representava um retorno dos agentes a espaços demarcados no interior do Estado.

Os objetivos da Agência estavam claramente delimitados: fomento à produção e regulação do mercado audiovisual com a construção de uma indústria cinematográfica auto-sustentável no país. Não sem a presença de ambigüidades: indústria e arte apareciam apartadas no documento e a definição de indústria permanecia obscura. O que poderia significar: regularidade na produção; conquista de mercado; apuro técnico?

Quando o filme de Diegues - “Dias Melhores Virão” - apareceu no início da década, tocava em questões delicadas incluindo um difuso sentimento de inferioridade – econômica e estética – do cinema brasileiro. A gestação da ANCINE no final da década trazia de volta o filme dos EUA como espelho, imagem bem-sucedida cujo reflexo desorientava cineastas e produtores. A política cinematográfica no Brasil parece trazer um traço de mudança recorrente e as experiências anteriores nunca são discutidas com clareza; ao contrário, amontoam-se como imagem diante de um espelho que apenas as obscurece.

Bibliografia

- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. (2003) “A política cultural: regulação estatal e mecenato privado”. In *Tempo Social*, 15, p. 177-193.
- CATANI, Afrânio Mendes. (1994). “Política cinematográfica nos anos Collor (1990-1992): um arremedo neoliberal”. In *Imagens*, 3, p. 98-102.
- CHAIA, Miguel. (org.) (2007). *Arte e Política*. RJ: Azougue.
- ESTEVINHO, Telmo A. D. “Este milhão é meu: Estado e Cinema no Brasil (1984-1989)”. 2002. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais: Política). Pontifícia Universidade Católica, São Paulo.
- FORNAZARI, Fábio Kobol. (2006) “Instituições do Estado e políticas de regulação e incentivo ao cinema no Brasil: o caso Ancine e Ancinav”. In *Revista de Administração Pública*, 40.
- JOHNSON, Randal. (1987). *The film industry in Brazil: culture and the state*. Pittsburgh; University of Pittsburgh Press.
- GATTI, André Piero. (1999). *Cinema Brasileiro em Ritmo de indústria (1969-1990)*. SP: Centro Cultural São Paulo.
- NAGIB, Lúcia. (2002) *O Cinema da retomada: Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. SP: Editora 34.
- NORITOMI, Roberto Tadeu. (2004) “Cinema e Política”. Tese (Doutorado em Sociologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo.
- RAMOS, José Mário Ortiz. (1983). *Cinema, Estado e Lutas culturais: Anos 50/60/70*. SP: Paz e Terra.
- RAMOS, José Mário Ortiz. (1995) *Televisão, publicidade e cultura de massa*. Petrópolis: Vozes.
- RAMOS, José Mário Ortiz. (1996) “Cinema Brasileiro: depois do vendaval”. In *Revista USP*, 32, p. 102-107.
- SALLUM, Brasília. (1999) “O Brasil sob Cardoso: neoliberalismo e desenvolvimentismo”. In *Tempo Social*, 11.
- SIMIS, Anita. (1992) “Leis cinematográficas: marcos e propostas, novos projetos e leis”. In *Curto Circuito*, 18, p. 36-40.
- XAVIER, Ismail. (2000) “O cinema brasileiro dos anos 90”, in *Praga – Estudos Marxistas*, 9, p. 97-138.