

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

EMBRAFILME:

**A ESTRUTURA DE COMERCIALIZAÇÃO NA
GESTÃO ROBERTO FARIAS (1974-1979)**

Sérgio Ribeiro de Aguiar Santos

CAMPINAS 2003

**UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE**

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Mestrado em Multimeios

EMBRAFILME:

A ESTRUTURA DE COMERCIALIZAÇÃO NA

GESTÃO ROBERTO FARIAS (1974-1979)

Sérgio Ribeiro de Aguiar Santos

Este exemplar é a redação final da
Dissertação defendida pelo Sr. Sérgio
Ribeiro do Aguiar Santos e aprovado pela
Comissão Julgadora em 07/02/2003.



Prof. Dr. Adilson José Ruiz
-orientador -

**Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Multimeios do Instituto de
Artes da UNICAMP como requisito parcial
para a obtenção do grau de Mestre em
Multimeios sob a orientação do Prof. Dr.
Adilson José Ruiz.**

CAMPINAS 2003

UNIDADE	PC
Nº CHAMADA	TUNICAMP
	Sa59e
V	EX
TOMBO	BC/58787
PROC.	16-117-04
C	☐
D	☒
PREÇO	11-03
DATA	02-03-04
Nº CPD	

CM00198437-1

BIB ID 317674

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP**

Sa59e

Santos, Sérgio Ribeiro de Aguiar.

EMBRAFILME : a estrutura de comercialização na

gestão Roberto Farias (1974-1979) / Sérgio Ribeiro de

Aguiar Santos. – Campinas, SP : [s.n.], 2003.

Orientador: Adilson José Ruiz.

**Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Artes.**

**1. Farias, Roberto. 2. EMBRAFILME. 3. Cinema –
Brasil. 4. Cinema industrial. 5. Cinema – História. I. Ruiz,
Adilson José. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes. III. Título.**

À Renata, Cláudia, Inalda, Hermes Ribeiro e Francine .

AGRADECIMENTOS

Minha família pelo apoio e pela confiança em todos os momentos dessa jornada e da minha vida.

Todos os funcionários do Centro Técnico do Audiovisual da Funart no Rio de Janeiro em especial ao funcionário e amigo Mauro.

Ao Prof. Dr. Antônio Amâncio da Silva da Universidade Federal Fluminense, por ter aberto as portas de sua casa e por ter confiado a mim parte de seus arquivos pessoais sobre a Embrafilme.

Ao cineasta Roberto Farias pela atenção e paciência em responder minhas questões.

Aos funcionários da Ancine no Rio de Janeiro, a Dra. Tânia Leite, e o cineasta Gustavo Dahl, pela atenção e pelos esclarecimentos.

Ao Prof. Dr. Adilson José Ruiz pela orientação durante a pesquisa e confiança no meu trabalho e por ter aberto as janelas para eu pudesse realizar este sonho.

Aos professores Paulo Bastos Martins, Marcelo Tassara, que participaram da banca do Exame de Qualificação e contribuíram substancialmente para a finalização desta pesquisa.

Gostaria de agradecer e dedicar este trabalho ao amigo e professor Paulo Bastos Martins, que foi sempre um incentivador nos momentos difíceis, me impulsionando quando mais precisei.

Aos funcionários e professores do Departamento de Multimeios da Unicamp e do estúdio de tv e vídeo, obrigado pelas orientações e as trocas de experiências.

A Produtora Studio Eletrônico por ter me colocado em contato com o mercado profissional e a Associação Brasileira de Televisão Universitária.

A todos os meus amigos de Campinas e de Porto Nacional que sempre estiveram ao meu lado.

RESUMO DO PROJETO

Esse projeto visa resgatar um período do cinema brasileiro através da EMBRAFILME (Empresa Brasileira de Filmes S.A) no que diz respeito às atividades de comercialização da empresa, criada a partir da gestão do cineasta Roberto Farias (1974-1979) como diretor - geral da Empresa.

O trabalho visa resgatar a participação da Empresa no cenário cinematográfico brasileiro como executora da política nacional de distribuição de filmes no Brasil e sua comercialização no exterior, buscando avaliar o âmbito de sua atuação sob o ponto de vista histórico, político e econômico, ou seja, sua contribuição para o desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira.

Ao estudar a história da Empresa Brasileira de Filmes, busquei analisar o processo de distribuição de filmes no Brasil a partir de 1974, quando foi dinamizada, durante a gestão do cineasta Roberto Farias, a estrutura de comercialização da empresa, fazendo um levantamento de seu sistema operacional. O projeto também contextualiza antes as primeiras atividades de produção de filmes no Brasil fazendo uma breve abordagem das primeiras instituições cinematográficas que antecederam a Embrafilme, como Instituto Nacional do Cinema Educativo e o Instituto Nacional de Cinema.

O projeto tem o intuito de reconstruir o modelo de distribuição de filmes da Empresa através de documentos e depoimentos que atestam as

ações da Embrafilme como co-produtora, distribuidora e comercializadora de filmes.

Abstract

Title: EMBRAFILME: A ESTRUTURA DE COMERCIALIZAÇÃO NA
GESTÃO ROBERTO FARIAS (1974-1979)

The proposal of this research is to describe a period brazilian cinema, through Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S.A.), concerning the commercialization activities of the enterprise, created from the administration of the film maker Roberto Farias (1974-1979) as a general manager of the enterprise.

ÍNDICE

Agradecimentos.....	05
Resumo do projeto.....	09
1. Introdução.....	15
2. A Institucionalização das atividades cinematográficas.....	12
3. A convivência INC/Embrafilme: As atribuições iniciais.....	43
4. Ampliação da Embrafilme, criação do CONCINE e as diretrizes da Política Nacional de Cultura.....	45
5. Embrafilme: A estrutura para produzir e distribuir.....	55
5.1- Diretoria Geral (DG).....	64
5.2- Diretoria Administrativa (DA).....	64
5.3- Diretoria de operações não comerciais(DONAC).....	65
5.4- Superintendência de Produção (SUPROD).....	65
5.5- Superintendência de Comercialização Externa (SUCEX).....	66
5.6- Superintendência p/ Assuntos de Exibição e Televisão(SUPET).....	67
5.7- Superintendência para Assuntos da Indústria (SUCIN).....	67
5.8- Embrafilme: A reorganização da distribuidora e a criação da Superintendência de Comercialização (SUCOM).....	69
6- Embrafilme: e os números da gestão Roberto Farias.....	91
6.1- Embrafilme: quadros comparativos entre os cinemas nacional e estrangeiro.....	95

6.2- Filmes nacionais e estrangeiros lançados e exibidos no Brasil – comentários do diretor geral da Empresa, Roberto Farias.....	99
6.3- Participação da Embrafilme na produção Nacional de 1971 até 1980.....	103
6.4- Reserva de mercado entre 1974 e 1986, e a quantidade de espectadores para filmes nacionais e estrangeiros.....	105
6.5- Informações sobre a situação do cinema em países da América Latina e Europa: O primeiro encontro de países de expressão portuguesa e espanhola promovido pela Embrafilme.....	107
7- A legislação Cinematográfica no Brasil: Um resumo das leis do cinema brasileiro.....	117
8- Considerações finais.....	129
BIBLIOGRAFIA.....	137
ARTIGOS E PERIÓDICOS.....	141

1 - INTRODUÇÃO

"Em minha opinião, o cinema brasileiro hoje e sua relação com o cinema americano evoluiu. Como dizia Roberto Campos : "O Brasil é o país das oportunidades perdidas", mas, ao mesmo tempo, essa situação não é muito diferente daquelas de outros cinemas nacionais. O cinema americano todo mundo conhece e sabe que ele ocupa o maior mercado do mundo e a maior parte de todos os mercados mundiais , deixando para os cinemas nacionais o que restar, que é muito pouco. Mas eu acho que este modelo começa a ser questionado e pode ser reformulado. Por fim, gostaria de ressaltar que, ao se fazer cinema, percebe-se que o problema da produção é a distribuição, o problema da distribuição é a exibição e que o problema da exibição é a televisão, ou seja, se não se atuar em todas as áreas, não há possibilidades de tornar a atividade econômica forte, auto-sustentável e ativa do ponto de vista econômico e do ponto de vista da indústria cultural." ¹

A história enquanto presença governamental proporcionou muito claramente as várias ações referentes à criação de um modelo de industrialização do cinema nacional.

O Instituto Nacional de Cinema Educativo, na década de 30, foi o marco do cinema educativo no Brasil por mais de trinta anos, visando à produção de materiais educativos para instituições brasileiras de ensino e pesquisa.

¹ Gustavo Dahl em entrevista concedida ao autor em 30-09-2002

Na década de 50, o modelo industrial da Vera Cruz foi moldado a partir dos grandes estúdios e grandes produções com padrão de qualidade, competitividade internacional e grandes investimentos, porém este “modelo industrial” não possuía uma visão econômica de cinema.

Já o Instituto Nacional de Cinema, nessa mesma época, foi o primeiro passo em busca de financiamentos para as produções nacionais e atuou alguns anos depois junto daquela que foi reconhecida como a maior empresa de economia mista da América Latina, a Empresa Brasileira de Filmes S.A , a qual formulou as diretrizes para as atividades cinematográficas e possibilitou a produção nacional em moldes de indústria com produção voltada para a comercialização e financiamento de novos filmes.

Quando a Embrafilme assumiu o mercado nacional, dinamizando o setor e combinando com originalidade os investimentos do Estado com os padrões da iniciativa privada, criou assim um sistema que garantiu a projeção do filme nacional no país e fora dele.

Foi com o ideal de preservar a memória do cinema, nossas experiências e nossa cultura, para assim construirmos um futuro com referência, que fomentei toda minha pesquisa.

A idéia de reconstruir parte da história de uma estrutura operacional que, durante anos, possibilitou as produções cinematográficas no país surgiu no meio dessa pesquisa, quando me perguntei:

"O que foi feito da Embrafilme?"

A busca por informações, documentos ou algum registro oficial que comprovasse toda aquela organização me deixou perplexo, pois até aquele momento não haviam sido encontrados documentos formais de uma instituição modelo que incentivou a atividade cinematográfica no Brasil durante os vinte anos de sua existência, vinte anos de produções nacionais, vinte anos dedicados ao desenvolvimento de uma política de sustentação da produção de filmes no Brasil.

Os filmes e todas as publicações feitas na época preservam a memória e a existência do órgão e garantem até hoje o lugar da Empresa na história do cinema brasileiro. Foi através de depoimentos de pessoas que trabalharam na Embrafilme que fomentei minha pesquisa. Esses foram fontes importantes para o levantamento das informações e só assim obtive meios para resgatar as informações sobre estrutura operacional da Empresa, pois a maioria dos documentos que formataram a estrutura burocrática da Empresa foi relegada ao descaso.

Os poucos documentos encontrados foram de extrema importância para esta pesquisa. Esses materiais fazem parte de arquivos particulares, cito Professor Paulo Bastos Martins e do Prof. Dr. Antônio Amâncio da Silva que contribuíram, junto com as informações retiradas das fontes bibliográficas e de depoimentos, para a preservação de parte da história da Empresa Brasileira de Filmes/ S.A .

Apesar da sua indiscutível importância cultural e de sua longa história no país, o cinema brasileiro caracterizou-se, do ponto de vista econômico, como uma indústria artesanal e fragmentada, carente de bases comerciais sólidas,

sujeita a interferências e oposições do cinema americano e, sobretudo, incapaz de subsistir sem forte apoio governamental.

2 - A INSTITUCIONALIZAÇÃO DAS ATIVIDADES CINEMATOGRAFICAS

Voltando-se mais de setenta anos na história do cinema nacional, vamos nos deparar com o que eu acredito ter sido o primeiro passo governamental para o desenvolvimento de uma estrutura para produção de filmes no Brasil.

A busca por um mecanismo que garantisse a produção gradual de materiais cinematográficos surgiu em 1936, com a criação do Instituto Nacional do Cinema Educativo. Seu genitor, Edgard Roquette Pinto, era médico, antropólogo, cientista e pioneiro na introdução de novas formas de comunicação no Brasil.

Roquete Pinto foi o primeiro Diretor do INCE e afirmava que a criação do Instituto estava ligada, principalmente, à formação de filmes de caráter educativo.

“O INCE buscou a formação de filmes educativos, de filmes científicos para o ensino, de filmes sobre a criação de gado, sobre as principais culturas e indústrias nacionais,....aspectos das cidades, aspectos da vida rural....propaganda contra as enfermidades,....pró-higiene, boa alimentação....”

2

Responsável pela implantação da radiodifusão no Brasil, Roquette Pinto, junto com alguns colaboradores e o apoio de Getúlio Vargas, também foi responsável pelo primeiro projeto integrado de cinema educativo no país.

“A intervenção do governo ocorreu no plano da produção, distribuição, importação e exibição; conseqüentemente, o cinema deixou de ser uma atividade regulada apenas por leis de mercado. O estado passou a regular a atividade, atendendo a reivindicações de diversos setores. No plano específico do atendimento às reivindicações do setor produtor, não se trata apenas de verificar os resultados concretos de efeitos contínuos produzidos pelo encontro da classe cinematográfica com Getúlio Vargas, mas de discutir como os interesses deste setor foram incorporados no plano da política cinematográfica.”³

Criado em 1936 e tornado oficial em 1937, sob o comando de Roquette Pinto, o Instituto Nacional de Cinema Educativo foi o órgão que desde os meados do ano anterior liderava a produção, aquisição e adaptação de filmes educativos para a exibição e distribuição de cópias à rede de ensino brasileira.

Em *Instituições Brasileiras de Cultura*, de Adalberto Mário Ribeiro, Roquette Pinto afirma:

“...o verdadeiro cinema educativo é outro, o grande cinema de espetáculo, o cinema de vida integral. Educação é principalmente ginástica do sentimento de aquisição de hábitos e costumes de moralidade, de sociabilidade, de trabalho, e até mesmo de vadiagem.....Tem de resultar do atrito diário da personalidade

² Edgar Roquette Pinto. Projeto encaminhado ao Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, sugerindo a criação do Instituto Nacional de Cinematografia Educativa que resultou na organização do INCE um ano depois.

³ Simis, Anita. *“Estado e Cinema no Brasil.”* São Paulo, Annablume, 1996, pág. 92

com a família e com o povo. A instrução dirige-se à inteligência. O indivíduo pode instruir-se sozinho; mas não pode educar-se senão em sociedade." ⁴

Antes de ser oficializado, o INCE produziu em 1936 vinte e setes filmes, que caracterizaram já uma variedade de assuntos predominantes durante toda a existência do órgão, conforme o quadro abaixo exemplifica:

⁴ Ribeiro, Adalberto Mário. "Instituições Brasileiras de Cultura." Ministério da Educação e Saúde. Serviço de

FILMES / INCE	DIRETOR	PRODUTOR	BITOLA
(TABELA 01)			
Um apólogo: Machado de Assis	Humberto Mauro	INCE	16mm
Ar Atmosférico	Humberto Mauro	INCE	16mm
Barômetros	Humberto Mauro	INCE	16mm
Benjamim Constant	Humberto Mauro	INCE	16mm
O Céu do Brasil	Humberto Mauro	INCE	16mm
O Cisne	Humberto Mauro	INCE	16mm
Colônia de	Humberto Mauro	INCE	16mm
Psicopatas de			
Jacarepaguá			
Corrida de Automóveis	Humberto Mauro	INCE	16mm
Dia da Bandeira	Humberto Mauro	INCE	16mm
Dia da Pátria	Humberto Mauro	INCE	16mm
O dia do Marinheiro de 1936	Humberto Mauro	INCE	16mm
Entrega da instalação da PRA-2	Humberto Mauro	INCE	16mm
Exército da Salvação	Humberto Mauro	INCE	16mm
Os Inconfidentes	Humberto Mauro	INCE	35mm
Lição prática de Taxidêrmia	Humberto Mauro	INCE	16mm
	Roquette Pinto		

Os Lusíadas	Humberto Mauro	INCE	16mm
Manômetros	Humberto Mauro	INCE	16mm
Máquinas Simples (Alavancas)	Humberto Mauro	INCE	16mm
Máquinas Simples (Roldana, Plano Inclinado e Cunha)	Humberto Mauro	INCE	16mm
Medidas de Massa (Balanças)	Humberto Mauro	INCE	16mm
Medida de Tempo	Humberto Mauro	INCE	16mm
O Microscópio Composto	Humberto Mauro	INCE	16mm
Os Músculos Superficiais do Corpo	Humberto Mauro	INCE	16mm
Um Parafuso	Humberto Mauro	INCE	16mm
O Preparo da Vacina contra a raiva	Humberto Mauro	INCE	16mm
Ribeirão das Lages	Humberto Mauro	INCE	35mm
O telégrafo	Humberto Mauro	INCE	16mm

O decreto do então presidente Getúlio Vargas que criou o INCE foi o mesmo responsável pelo nascimento de outros órgãos, como o serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o Museu de Belas Artes e outros (lei nº 378, de 13 de Janeiro de 1937).

Com o Instituto em funcionamento, um sistema de consultoria foi criado para os filmes produzidos pelo INCE. Foi grande o número de professores, cientistas e pessoas ligadas às letras e às artes que serviram como referência nas produções do instituto : Aguinaldo Alves Filho (Instituto Pasteur), Alírio de Mattos

(Observatório Nacional), Pereira Reis (Escola Politécnica), Vital Brasil, Heitor Villa-Lobos e muitos outros.

“Dessa maneira, os intelectuais que elaboravam o ideário católico da forma, os intelectuais que elaboravam o ideário escolanovista eram grandes defensores da manutenção da hierarquia social por razões similares. Ambos defendiam a educação e, por extensão, o cinema como instrumento de reafirmação de uma ordem pré-estabelecida.”⁵

Uma outra presença marcante no desenvolvimento das produções do Instituto foi o cineasta Humberto Duarte Mauro, responsável pela realização dos filmes durante toda a existência do INCE.

Com recursos obviamente muito limitados para produção cinematográfica, o cineasta utilizava materiais e equipamentos do próprio Instituto para a realização dos filmes.

O processo de produção era realizado ali mesmo no Instituto Nacional do Cinema Educativo: revelação do negativo, montagem, gravação de som e copiagem. Todo o processamento dos materiais que, na maior parte das vezes, eram gravados em estúdios, foi produzido no próprio local .

“O INCE serviu como escola para diretores e documentaristas, roteiristas, montadores, técnicos de som, trucadores de filmes de curta-metragem, além de promover a integração do cinema educacional no país.”⁶

⁵ Abreu, Ailton Bustamante. Escola e Cinema : “O Cinema Educativo na Escola Caetano de Campos, em São Paulo”, entre os anos de 30 e 60.Ed. S.n, São Paulo, 1999, pág.31.

⁶ Simis, Anita,Estado e Cinema no Brasil, São Paulo, Annablume, 1996, pág. 36.

Mesmo utilizando esse sistema bastante artesanal, Humberto Mauro realizou mais de trezentos e cinquenta documentários, ou seja, dedicou sua vida ao desenvolvimento da cultura cinematográfica brasileira.

Sim, havia sido dada a partida para uma organização sistematizada das atividades cinematográficas no Brasil, o primeiro passo para o que podemos chamar de industrialização do setor.

Com uma política cinematográfica voltada para produção de materiais educativos o INCE foi criado na mesma época do surgimento da primeira lei protecionista do filme de longa metragem, o Decreto Lei nº 1949, de 30 de dezembro de 1939 , que determinava, no artigo 34, que fossem exibidos anualmente nos cinemas, no mínimo, um filme nacional de entrecho e um de longa metragem.

Não gostaria de avaliar, e nem poderia, que a criação do INCE estava ligada a possíveis interesses políticos em relação ao setor cinematográfico industrial, mas foi bastante importante essa experiência de trinta anos na produção e divulgação de materiais fílmicos educativos. A criação do INCE possivelmente contribuiu para que o Estado despertasse, para fins de proteção, fiscalização e regulamentação das atividades no setor.

“O INCE pode ser considerado o coroamento de todas as pretensões daqueles que idealizaram um cinema nacional de caráter educacional. Funcionando de modo não oficial desde 1936, este Instituto foi responsável, só neste mesmo ano, pela produção de 27 filmes que tratavam de temas variados, desde um

apólogo de Machado de Assis, passando por ensinamentos de medidas de massa, até o registro da visita do presidente norte-americano Franklin Roosevelt. Além de produzir, o INCE se encarregava de adquirir fitas estrangeiras, pois mantinha um estreito contato com instituições similares de outros países. Cabia-lhe, ainda, distribuir e censurar alguns filmes de modo a institucionalizar o controle do Estado sobre as produções cinematográficas educativas. " ⁷

A participação do Estado em prol do desenvolvimento da cultura brasileira, com iniciativas legais de apoio às atividades cinematográficas de caráter educativo, garantia as atividades do setor de cinema através das leis regulamentadoras dos programas de estabelecimentos para diversão, como as leis censura e taxas para fins educacionais. Mas acredito que foi o espírito pioneiro de homens dedicados à arte cinematográfica que estimulou a manifestação política, contribuindo para a criação compulsória de novas reservas de mercado para fins de financiamento às produções cinematográficas no Brasil, que assegurou a presença do filme nacional nas telas brasileiras.

No prefácio de Plano Geral do Cinema Brasileiro, o cineasta Humberto Mauro caracteriza a importância do INCE no desenvolvimento da estrutura técnica do cinema no Brasil:

"Pioneiro no lançamento do filme 16 mm, mudo e sonoro...Com 16 mm sonoro, o acontecimento assume proporções espetaculares. O INCE

⁷ Abreu, Ailton Bustamante, *Escola e Cinema : O Cinema Educativo na Escola Caetano de Campos em São Paulo entre os anos de 30 e 60*, Ed. S.n, São Paulo, 1999, pág.31.

foi, no mundo, a primeira instituição a aplicar o 16 mm sonoro para fins educativos."⁸

Mesmo sabendo que a participação do Estado em prol do cinema brasileiro se tornou mais evidente na década de 50, quando o governo apoiou a criação de grupos e comissões para fins de análise e estudo da situação das produções cinematográficas brasileiras, vale lembrar que foi nesta mesma época que Getúlio Vargas encomendou ao cineasta Alberto Cavalcanti o projeto para um Instituto Nacional de Cinema, mas, com o suicídio do presidente, poucas ações foram efetivadas naquele período.

No entanto, foi nesta década que Juscelino Kubistchek criou as comissões de cinema, primeiro em proporções municipais e estaduais, de âmbito federal.

" Desfeito o sonho da industrialização vivido em São Paulo, com a aguda crise das grandes companhias no início dos anos 50, o meio cinematográfico, atônito com a inviabilidade da Vera Cruz, Maristela e Multifilmes, começa a movimentar-se. Emergem as reivindicações, procurando estabelecer uma confluência entre os rumos do país, em termos econômicos e sociais, e as aspirações do setor cinematográfico.

Na verdade, o que surgia naquele momento era a necessidade de se repensar a frustrada industrialização cinematográfica, investigar as causas da crise da

⁸ Pereira, Geraldo Santoa. "Plano Geral do Cinema Brasileiro, história, cultura, economia e legislação." Rio de Janeiro, Borsoi, 1973, pág. 15

Vera Cruz e caminhar na esteira de um processo que foi fundamental para o cinema brasileiro. " ⁹

Grupos e comissões criados na década de 50, como a CFC (Comissão Federal de Cinema) e o GEIC (Grupo de Estudo da Indústria Cinematográfica), foram desdobramentos de outras comissões, criadas anteriormente, em 1951, como a Comissão Nacional de Cinema e a Comissão Técnica de Cinema.

Esses grupos tiveram participação apenas de caráter consultivo. Mas foi em 1961, no governo de Jânio Quadros, que o Ministério da Indústria e Comércio cria o GEICINE – Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica, de esfera federal, dotado de força executiva, autonomia e poder decisório.

Tivemos também a presença da Comissão Estadual de Cinema de São Paulo (década de 50) e a CAIC – Carteira de Auxílio à Indústria Cinematográfica no Rio de Janeiro na década de 60. No entanto, elas se diferenciavam das empresas e instituições do período, como a Atlântica, a Vera Cruz, a Maristela, a Brasil Vita Filmes e o INCE, porque estas agiam no âmbito das realizações cinematográficas, através do estabelecimento de prêmios ou instituindo carteiras de financiamento para a complementação das produções de filmes.

Este aparato governamental teve sua base informativa ligada e sistematizada a partir do I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, na cidade do Rio de Janeiro, em 1952, e do II Congresso realizado no ano seguinte, em São

⁹ Ramos, José Mario Ortiz. "Cinema Estado e Lutas Culturais:anos 50,60,70" Rio de Janeiro, Paz e Terra,

Paulo. Esses fóruns de discussão geraram questões fundamentais para a formulação de uma política cinematográfica que posicionava o Estado como uma instância reguladora.

Vale lembrar que o mercado cinematográfico nacional, naquele momento, sofria com as manifestações do imperialismo econômico e cultural do cinema estrangeiro, notadamente o cinema americano.

A união da classe, aliada ao apoio governamental, era de suma importância para a organização de novas ações em prol das atividades do setor.

Acredito que as manifestações da classe cinematográfica com as intervenções feitas por parte de governo foram bastante importantes para os fatos que ocorreram no início da década de 60. A busca por uma ampliação das atividades e o fortalecimento do cinema nacional através de leis que garantissem um mínimo de retorno aos produtores brasileiro levou o senhor Flávio Tambellini, que presidia o GEICINE e também dirigia o INCE, a resgatar a proposta feita pelo ex-presidente Getúlio Vargas, de criar um Instituto Nacional de Cinema.

Essa atitude evidencia a principal questão naquele momento: qual seria a verdadeira participação do Estado frente às necessidades do setor cinematográfico? José Mário Ortiz Ramos esclarece esse ponto da seguinte maneira:

"...GEIC, GEICINE e CAIC, com toda ênfase industrialista de suas propostas, não conseguem engajar e sensibilizar o Estado para uma efetiva ação de organização e apoio ao campo cinematográfico. As medidas eram arrancadas lentamente, os

recursos injetados regionalmente, dependendo da vontade dos governos estaduais. No entanto, a tônica da época era conceber que o Estado estaria obrigatoriamente engajado numa luta pelo cinema brasileiro, e imputar ao domínio do mercado pelo cinema estrangeiro toda debilidade e impotência do cinema nacional. Tanto os industrialistas - universalistas quanto os nacionalistas procuravam forçar o Estado com propostas diferenciadas, como vimos, e destilavam a crença de sua nação." ¹⁰

Com relação ainda ao interesse do Estado na estruturação de uma política para o setor cinematográfico, o crítico Paulo Emílio Salles Gomes acrescenta:

" As diferentes tentativas de criação do Instituto Nacional de Cinema, inicialmente de Alberto Cavalcante (fala do projeto do início dos anos 50), uma outra em seguida formulada por uma Comissão Nacional de Cinema, convocada, ao tempo do governo de Kubitsdchek....., tiveram sempre o mesmo destino : desinteresse, paralisação. Falou-se muito em sabotagem. Falou-se muito em interesses estrangeiros visando sabotar o desenvolvimento do cinema brasileiro. Convenci-me, desde logo, de que no fundo, projetávamos na força dos estrangeiros a nossa própria fraqueza. Não havia, na realidade, sabotagem nem corrupção para evitar que a matéria fosse adiante. Fundamentalmente, as coisas não iam adiante por causa de uma mentalidade importadora que reinava em todas as nossas elites, inclusive parlamentares e políticas. " ¹¹

¹⁰ Ramos, José Mario Ortiz. "Cinema Estado e Lutas Culturais: anos 50.60.70." Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1983, pág.33

¹¹ idem

O Instituto Nacional de Cinema foi criado em 1966 pelo presidente Castelo Branco e a ele foi incorporado o extinto INCE, sob a discreta denominação de Departamento de Filmes Culturais.

José Mario Ortiz Ramos analisa a criação do INC da seguinte maneira:

"O Estado resolvera assumir e administrar, de forma centralizada, os problemas do campo cinematográfico, mas essa decisão só chegava numa época em que a crise política do período de 60-64 já estava superada, em que uma decisão pelo alto se tornava possível. Criava-se, desta forma, um órgão que não escapava dos parâmetros mais gerais traçados pela ditadura nascente....Eram mantidas as balizas do desenvolvimento cinematográfico oriundas do período anterior, com uma proposta de cinema brasileiro definida: um cinema de dimensões industriais, associação em co-produções com empresas estrangeiras, e medidas modestamente disciplinadoras da penetração do filme estrangeiro. " ¹²

O objetivo maior descrito no decreto de criação do Instituto foi a aplicação de recursos sob a forma de financiamentos a filmes de longa metragem.

O Instituto Nacional de Cinema foi uma autarquia criada pelo Decreto Lei 43 de 18 de Novembro de 1966, que concentrava no Estado a possibilidade de desenvolver a indústria de cinema no país. O professor Antônio Amâncio acrescenta:

"....Desde o INCE você já tem normas para a produção, não só em relação ao produto fílmico, como em relação à colocação do filme no mercado. Você já

¹² Ramos, José Mario Ortiz. "Cinema Estado e Lutas Culturais: anos 50,60,70" Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1983, pág.53

tem isso desde 62. Existem os decretos-lei obrigatórios ao filme brasileiro, o INC é o regulador desta atividade, ele vai controlar isso, ele vai propor a legislação em torno de uma presença maior do cinema brasileiro no mercado. " 13

Podemos dizer que o primeiro investimento feito em defesa da produção cinematográfica daquela época foi o decreto lei que criou o INC. Ele representou uma garantia de que os impostos feitos sob remessa de lucros de companhias internacionais distribuidoras de filmes no Brasil deveriam ser aplicados em produções nacionais, porém se as filiais estrangeiras não optassem em fazer as co-produções, esses recursos passariam para os cofres do Instituto, em vez de serem repassados para a União, como vinha sendo feito antes.

O INC foi o órgão que priorizou, através de sua legislação, a regulamentação da obrigatoriedade de registros de produtores, exibidores e distribuidores, permitiu a prospecção e o controle da atividade de cinema no Brasil, determinou a obrigatoriedade de exibição do filme nacional com o aumento taxativo das quotas de exibição de filmes por ano e principalmente, a aplicação dos recursos captados na exibição de filmes estrangeiros em financiamento às produções nacionais. Além disso, propôs às produtoras nacionais que estas utilizassem recursos próprios para fins de produção.

A criação do novo órgão foi na verdade uma adequação das medidas estipuladas por grupos e instituições que atuavam anteriormente na luta pela formação de novas diretrizes para o cinema nacional. Segundo a

pesquisadora Anita Simis, o Instituto foi o primeiro passo dado pelo Estado em direção a uma política de incentivo à produção nacional:

" ...foi com o INC que o Estado assumiu explicitamente o financiamento da produção nacional de filmes...Além disso, o novo órgão incorporou, além do GEICINE, o INCE, prevendo a produção e a compra de filmes educativos e culturais para fins escolares, e foram realizadas pequenas alterações quanto às normas de exibição de filmes nacionais. " ¹⁴

Montado com suporte financeiro e político, o INC passa a garantir fundos e proteção governamental para investimentos em produções brasileiras, além de estimular a associação de produtoras que apresentariam projetos e disponibilizariam recursos próprios para fins de co-produção com o Instituto.

Ao INC competia ainda, segundo o artigo 4º do decreto de criação:

"- formular e executar a política governamental relativa ao desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira, ao fomento cultural e à sua promoção no exterior;

- regular, em cooperação com o Banco Central, a importação de filmes estrangeiros para exibição em cinemas e televisões;
- regular a produção, distribuição e exibição de filmes nacionais, fixando preços de locações, prazos de pagamento e condições;
- regular as condições de filmes estrangeiros em salas de exibidores nacionais;
- formular a política nacional de preços de ingressos, evitando tabelamentos que deteriore as condições econômicas do cinema;

¹³ Entrevista cedida ao autor pelo Prof.Dr. Antônio Carlos Amâncio da Silva em 29-03-2001

¹⁴ Simis, Anita. "Estado e Cinema no Brasil." São Paulo, Annablume, 1996, pág. 257 e 258.

- conceder financiamento e prêmios a filmes nacionais, de acordo com normas elaboradas pelo Conselho Deliberativo e aprovadas pelo Ministério da Educação e Cultura;
- manter um registro de produtores, distribuidores e exibidores com dados sobre os respectivos estabelecimentos;
- aprovar, para a concessão de estímulos pelo Poder Público, projetos de desenvolvimento da indústria cinematográfica;
- produzir e adquirir filmes e diafilmes educativos e culturais, bem como adquirir equipamentos audiovisuais para fornecimento ou distribuição a estabelecimentos de ensino e entidades congêneres;
- selecionar filmes para participação em certames internacionais e orientar a representação brasileira nessas reuniões;
- estabelecer normas de co-produção cinematográfica com outros países e regulamentação de produções estrangeiras no Brasil;
- fiscalizar, em todo território nacional, o cumprimento das leis e regulamentos das atividades cinematográficas;
- arrecadar suas rendas e estabelecer prazos para seu recolhimento;
- aplicar multas e demais penalidades previstas nessa lei;
- formular normas destinadas a tornar obrigatório o uso do idioma nacional em filmes estrangeiros que forem exibidos nos cinemas existentes no território brasileiro.”

O Instituto Nacional de Cinema passa a ter recursos e obrigações voltados às produções nacionais, garantindo assim um número de filmes por ano.

Em Cinema Brasileiro em Ritmo de Indústria, o pesquisador André Gatti levanta o seguinte grifo:

“...com a instituição do INC, ficou estabelecido o primeiro programa federal de fomento à produção de cinematográfica. Este programa era mantido com recursos oriundos do imposto de renda devido - das distribuidoras e importadores de filmes estrangeiros – da remessa de lucro. Os depósitos eram feitos compulsoriamente e as distribuidoras de filmes estrangeiros, caso desejassem, poderiam empregar até 40% do valor do imposto devido em produções locais.”¹⁵

O INC foi responsável não só pela regulamentação das atividades de produção da época, como também por toda a fiscalização das atividades cinematográficas no Brasil. Além disso, produziu cerca de trinta e cinco filmes nos três primeiros anos de sua atuação no mercado de cinema. Confira na tabela abaixo:

¹⁵ Gatti, André. “Cinema Brasileiro em Ritmo de Indústria.” Núcleo de Cinema e Vídeo, Prefeitura de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, São Paulo, 1999, pág. 13.

FILMES DE LONGA METRAGEM REALIZADOS PELO INC DE 1968 A 1969

(TABELA02)

FILMES	PRODUTORA	ANO	DIRETOR
As amorosas	Kamera Flmes - Columbia Pictures	1968	Walter Hugo khouri
O quarto	Data filmes - Columbia Pictures	1968	Ruben Biáfora
O homem nu	Wallfilmes - Pelmex	1968	Roberto Santos
As armas	Data Filmes - Allied Artists	1968	Astolfo Araújo
O homem que comprou o mundo	Prod. Cinemat. Mapa - Columbia Pictures	1968	Eduardo Coutinho
Até que casamento separe	Data Filmes - Rank	1968	Flávio Tambelini
Os marginais	Mariana Filmes - Columbia Filmes	1968	Carlos Alberto Prats Correia
A doce mulher amada	Euro Filmes - Royal Film	1968	Antônio Pólo Galante
Adorável trapalhão	J.B. Produções - Condor Filmes	1968	J.B. Tanko
Como matar um	Atlântida Cinemat. - Fox	1968	Carlos Hugo

playboy	Filmes	Christensen
Madona de cedro	Cinedistri – Metro 1968 Goldwyn Mayer	Carlos Coimbra
Qualé do Pajeú	Procine/Arro filme – 1968 Columbia Pictures	Anselmo Duarte
Trilogia do terror	Prod. Nac. de Filmes Cia. 1968 Cinematográfica Franco Brasileira	Oswaldo Candeias
Os herdeiros	C. J. Diegues/J.Barbosa 1968 Mapa/Condor Filmes	Carlos Diégues
Macunaíma	Grupo Filmes/Filmes do 1968 Serro/Condor Filmes	Joaquim Pedro de Andrade
Palácio dos anjos	Cia. Cinem. Vera Cruz 1969 MGM/Lês Films Number one	Walter Hugo Khouri
Verão de fogo	Cia. Cinem. Vera Cruz 1969 MGM/Lês Films Number one	Pierre Kalfon
Anjos e demônios	C.H. Christensen Prod. 1969 Paramount Films	Carlos Hugo Christensen
O romance de	Entrefilmes 1969	

Santa Juliana Brascontinental

A arte de Wallfilmes – Paramount 1969

Fernando de

amar....bem Filmes

Barros

As noites de Data filmes Paramount 1969

Maurice

Iemanjá Films

Capovilla

Viver de morrer Entrefilmes MGM 1969

Jorge Ileli

Um anjo mal Cia. Cinem. Vera Cruz 1969

Roberto Santos

Fox Filmes

Um certo capitão Cia. Cinem. Vera Cruz 1969

Anselmo Duarte

Rodrigo United Artists

Pindorama Kamera Filmes Columbia 1969

Arnaldo Jabor

Pictures

Um uísque Flávio Tambellini Prod. 1969

Flávio Tambeline

antes...um cigarro Rank Filmes

depois

Como era L.C. Barreto Prod. Condor 1969

Nelson Pereira

gostoso meu Filmes

dos Santos

francês

O homem das L.C. Barreto Prod. Condor 1969

Jean-Daniel

estrelas Filmes

Pollet

Cômicos e mais Cinesul Pelmex 1969

Jurandir Noronha

cômicos

As gatinhas	Servicine / Fama	1969	Astolfo Araújo
	Filmes/Zonari/Gália		
	Filmes		
Memórias de um	Magnus	Filmes/ 1969	Alberto Pieralist
gigolô	Paramount	Cia	
	Franco/Brasileiro		
Uma mulher para	Kinetos/Assessoria	1969	Mauricio Rittner
sábado	Cinematográfica/Columbia		
	Pictures/Telesistema		
	Filmes		
A moreninha	Lauper Filmes Fund. P.	1969	Glauco Mirko
	Anchieta/CBS		Laurelli
Cordélia, Cordélia	Rodolfo Nanni/Screen	1969	Rodolfo Nanni
	Gems		
Assalto	à Adolpho	Chadler/Euro 1969	Flávio Migliaccio
brasileira	Filmes/Royal	filmes/Art	
	Filmes		

A formação de uma estrutura burocrática para a produção e fiscalização de produtos cinematográficos estava sendo montada, os aspectos formais e administrativos baseados nos artigos que criaram o INC definiram a criação de um departamento de filmes de longa-metragem e este foi dividido em dois setores: a Divisão de Fomento ao Filme Nacional e a Divisão de Fiscalização

e Estatística. Segundo o professor Antônio Amâncio, a estrutura burocrática que girava em torno do INC garantiu a aprovação de vários projetos e o primeiro encaminhamento para a criação de um modelo em que a atividade cinematográfica de produção e o mercado fossem o objetivo principal:

“...a documentação exigida, os prazos estabelecidos, as regras pré-fixadas para futura comercialização do filme, enfim, toda a volumosa organização burocrática é o embrião do modo de operação que vai se constituir na política futura da Embrafilme. ” ¹⁶

Essa estrutura formada com base em leis de apoio e incentivo à produção garantiu, até um certo momento, o posicionamento do cinema nacional nas telas. Além disso, o questionamento a respeito do futuro do cinema nacional era visualizado pela necessidade de consolidação e integração das atividades de produção, distribuição e exibição; isto fez com que o governo selasse o desenvolvimento do INC.

Em Plano Geral do Cinema Brasileiro, Geraldo Santos Pereira traduz a consolidação do setor cinematográfico a partir do INC conforme as necessidades da época:

“A estrutura administrativa e operacional do INC sofreu crítica dos setores cinematográficos, por não atender integralmente à complexidade do cinema e não se basear em cronogramas mais racionais e flexíveis. Uma separação

¹⁶ Silva, Antônio Carlos Amâncio da. “Produção Cinematográfica na Vertente Estatal (Embrafilme – Gestão Roberto Farias).” Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes – ECA-USP, São Paulo, 1989, pág. 15

mais objetiva dos setores educativos, comerciais e industriais do cinema brasileiro viria, segundo a parte mais construtiva das críticas dirigidas à regulamentação da autarquia, delimitar melhor e trazer maior rendimento operacional ao INC. Propôs também, em lugar do Departamento do Filme de Longa Metragem, um Departamento do Filme Brasileiro, com subdivisões de curtas e longas-metragens, além de um setor dedicado à comercialização no mercado interno e externo. Um Departamento Industrial e Comercial viria, igualmente, trazer melhor organicidade ao órgão, pois trataria dos aspectos industriais e comerciais do cinema, de estúdios, equipamentos, matérias primas, tributos, problemas de distribuição e exibição, acordos de co-produção, etc. " ¹⁷

Em 12 de dezembro de 1969, uma junta militar formada por três ministros, do Exército, Marinha e Aeronáutica, veio substituir o então presidente Marechal Artur da Costa e Silva, que por motivos de saúde deixa o cargo. Essa mesma junta foi responsável pela meses antes da promulgação do Decreto – Lei nº 862, de 12 de setembro de 1969, que formalizava a criação da Empresa Brasileira de Filmes S/A.

¹⁷ Pereira, Geraldo Santos. Plano Geral do Cinema Brasileiro, história, cultura, economia e legislação. Rio de Janeiro, Borsoi, 1973, pág. 331.

3- A CONVIVÊNCIA INC/EMBRAFILME : AS ATRIBUIÇÕES INICIAIS.

Foi sob os olhos da ditadura militar que nasceu uma das maiores empresas de cinema da América Latina, responsável por grande parte das produções nacionais durante as décadas de 70 e 80. A Empresa Brasileira de Filmes foi criada como órgão cooperador do INC. Seu objetivo inicial era de promover o filme nacional no exterior. Vale lembrar que o INC foi criado com o objetivo de formular e executar a política governamental relativa à produção, importação, distribuição e exibição de filmes, ao desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira, ao seu fomento cultural e à sua promoção no exterior

A Embrafilme foi criada com o objetivo voltado inicialmente à distribuição do filme nacional e à sua promoção em festivais e mostras, ou seja, como uma instituição ou empresa que repensasse e passasse a atuar de forma mais ativa em relação às ações que o INC já desenvolvia.

Na estrutura financeira em que a empresa foi criada, o seu capital social era, inicialmente, de seis milhões de cruzeiros, dividido em seiscentas mil ações normativas no valor de dez cruzeiros cada uma, sendo 70% subscritos pela União, representada pelo Ministério da Educação e Cultura, e o restante por outras entidades de direito público e privado.

A criação da empresa originalmente como distribuidora de filmes brasileiros evidenciava um dos maiores problemas do cinema nacional: o escoamento da produção.

Naquele momento, o INC desempenhava o papel de reunir várias tendências ainda dispersas, para engajar o cinema no contexto cultural e econômico do País; no entanto, o Brasil daquela época passava por transformações sociais e culturais e o INC permaneceu aquém das necessidades de executar uma política realista e moderna, exigida naquele estágio de desenvolvimento da nação.

Assim, uma vez efetuado o trabalho pioneiro de abrir caminho para a implantação da indústria cinematográfica, seja pelo estabelecimento de normas e resoluções tendentes a disciplinar e harmonizar interesses entre produtores, distribuidores e exibidores, seja para assegurar a faixa de mercado interno a que tínhamos direito, ou através de estímulos financeiros e promoção do filme nacional no estrangeiro, foi extinto o Instituto Nacional de Cinema pela Lei nº 6.281, de dezembro de 1975, ampliando-se simultaneamente as atribuições da Embrafilme e criando-se o Concine.

4- AMPLIAÇÃO da EMBRAFILME, CRIAÇÃO do CONCINE e as DIRETRIZES da POLÍTICA NACIONAL de CULTURA.

Em agosto de 1974, uma comissão foi criada pelo ministério da Educação para propor medidas para reformulação dos órgãos do MEC relacionados às atividades cinematográficas, tendo como membros Manuel Diegues Jr. (Departamento de Assuntos Culturais), Antônio Augusto dos Reis (Assessor do Ministério do Planejamento), Octávio de Faria (Conselho Federal de Cultura), Cláudio Antônio Fontes (Assessor do Departamento de Assuntos Culturais), Leandro Góis Tocantins (Embrafilme), Bizantino Granato (INC) e Nelson Pereira dos Santos (pelos produtores).

A proposta, concluída em dezembro de 1974, apontava para a criação do Conselho Nacional de Cinema (CONCINE), a ampliação das atividades da Embrafilme e a criação do Centrocine (Fundação Centro Modelo de Cinema). Este se dedicaria à cultura cinematográfica e às suas pesquisas e o CONCINE serviria como órgão regulador do mercado e das relações entre os diversos setores, incluindo representantes da classe cinematográfica no processo deliberativo. Já a Embrafilme acrescentaria às suas atribuições a co-produção e distribuição de filmes no território nacional, a criação de subsidiárias em todo campo da atividade cinematográfica e o financiamento da indústria cinematográfica (filmes e equipamentos)

Conforme a Lei N° 6.281, de 9 de Dezembro de 1975, a Empresa passa a funcionar com os recursos que antes eram repassados ao INC. São delegadas à Embrafilme também quase todas as atribuições do Instituto

Nacional de Cinema a Embrafilme, e ao Concine são delegadas as atribuições referentes à fiscalização das atividades de exibição. O artigo sexto dessa mesma lei esclarece quais seriam as atividades em que a Embrafilme deveria representar o setor cinematográfico no país naquele momento.

Segundo o artigo 6º, fica estabelecida a Empresa Brasileira de Filmes S.A – EMBRAFILME. Foram incluídas outras atividades no seu campo de ação para abranger:

- I. Co-produção, aquisição, exportação e importação de filmes;
- II. Financiamento à indústria cinematográfica;
- III. Distribuição, exibição e comercialização de filmes no território nacional e no exterior;
- IV. Promoção e realização de filmes de festivais e mostras cinematográficas;
- V. Criação de subsidiárias, quando convier, para atuarem em qualquer campo das atividades cinematográficas;
- VI. Concessão de prêmios e incentivos a filmes nacionais, dentre eles o calculado proporcionalmente à renda produzida por sua exibição no país, de acordo com o que dispusesse o órgão a ser criado na forma do artigo 2º dessa mesma lei.

O parágrafo 1º desse artigo estabelece que a Embrafilme desempenhará, no campo da cultura cinematográfica, as seguintes atividades:

- I. Pesquisa, prospecção, recuperação e conservação de filmes;
- II. Produção, co-produção e difusão de filmes educativos, científicos, técnicos e culturais;

- III. Formação profissional;
- IV. Documentação e publicação;
- V. Manifestações culturais cinematográficas.

O professor e pesquisador Antônio Amâncio da Silva, ex-funcionário da Embrafilme, afirma:

"...Foi a partir daquele momento que a Embrafilme introduziu de fato um sistema de co-produção de filmes, no qual assume o risco do investimento em projetos, ampliando o volume de operações de distribuição, modulando suas mais ousadas configurações, enquanto intervenção do estado na atividade cinematográfica, já que a cumplicidade estabelecida na associação financeira a um projeto e a responsabilidade requerida para sua comercialização levarão para o interior da Embrafilme a absoluta gerência administrativa do produto fílmico, até então delegada a setores privados."¹⁸

A criação de novos órgãos no gerenciamento das atividades, fiscalização e produção e ainda do aumento da receita da Empresa possibilitaram o crescimento da produção e garantiram uma fiscalização maior das atividades no setor.

A reestruturação da Embrafilme e a criação do Concine vieram ao encontro de um período em que o Estado preparava o projeto de criação da Política Nacional de Cultura, visando, de forma enérgica e categórica, garantir (sic) a liberdade de criação em todos os campos da cultura.

¹⁸ Entrevista cedida ao autor pelo Prof. Dr. Antônio Carlos Amâncio da Silva em 29-03-2001

O ex-diretor geral da Empresa, Roberto Farias, que naquele momento iniciava sua gestão à frente da Empresa, apresenta o seguinte depoimento:

"Sem perder de vista as possibilidades de comercialização dos projetos que lhe são apresentados, quaisquer que sejam o gênero ou a temática do filme, a Embrafilme persegue um objetivo eminentemente cultural, esquivando-se de interferências que, em última análise, comprometeriam a Política Nacional de Cultura lançada em dezembro de 1975 pelo Ministro Ney Braga." ¹⁹

Segundo Roberto Farias, no fechamento de sua gestão, a Embrafilme não fazia qualquer objeção aos projetos que lhe eram encaminhados, porém o Professor Paulo Bastos Martins , ex-diretor do Departamento de Curta-Metragem da Embrafilme na gestão Roberto Farias, alega que uma grande parte dos realizadores da época manifestaram a enorme dificuldade de trato com a Embrafilme.

"Ao Concine caberá: deliberar junto ao Ministério da Educação e Cultura sobre uma política de desenvolvimento da indústria Cinematográfica; baixar normas reguladoras da produção, co-produção e distribuição; estabelecer as condições de locação de filmes nacionais e estrangeiros; determinar o preço de venda dos ingressos e as punições que se fizerem necessárias" ²⁰

¹⁹ Roberto Farias, "Administração Roberto Farias 1974 – 1978", pág.18, (Arquivos professor Amâncio.)

²⁰ Prof. Paulo Bastos Martins em entrevista concedida ao autor em 22-07-2002

A criação do Conselho Nacional de Cinema pelo Decreto nº77.296, de 16 de março de 1976, foi de extrema importância para o desenvolvimento das atividades exercidas pela Embrafilme, uma vez que os projetos de filmes passariam a ter um órgão responsável pela regulamentação e fiscalização das normas de produção, distribuição, exibição, importação e exportação de filmes, impressos ou gravados, para cinema, televisão ou qualquer outro meio de veiculação.

Tânia Mendes apresenta o texto em que analisa o projeto de criação do Concine e faz o seguinte grifo:

“..... o Concine, órgão em projeto, é a primeira iniciativa estatal que ocorre em termos de cinema, com objetivos e estratégias definidos, meios de atuação delineados e coerentes com uma política cultural mais ampla.” ²¹

O Concine regulava ainda a prestação de serviços de laboratórios e estúdios de som, locação de equipamentos e demais atividades ligadas à produção cinematográfica.

Além disso, estabelecia normas de co-produção com outros países, em articulação com o Ministério das Relações Exteriores, regulamentava as condições de realização cinematográfica estrangeira no Brasil e a realização no país de

²¹ Mendes, Tânia, O Projeto Concine, Revista de Cinema nº 4, Fundação Cinemateca Brasileira, São Paulo, 1974, pág. 06.

filmes produzidos com recursos provenientes da exploração de filmes estrangeiros em território nacional.

Ao Concine competia também fixar o número de dias de exibição obrigatória de filmes nacionais de longa e curta-metragem, a participação percentual do produtor brasileiro na renda de bilheteria e a forma do cumprimento dessa exibição compulsória por mês ou trimestre.

O órgão era responsável pela fiscalização, em todo território nacional, do cumprimento das leis e regulamentos relativos às atividades cinematográficas, bem como pela aplicação de multas e demais penalidades previstas na legislação.

Em dezembro de 1975, foram divulgadas pelo então Ministro Ney Braga as diretrizes da Política Nacional de Cultura do governo Geisel. Tais diretrizes foram adotadas pelo CONCINE e pela EMBRAFILME, como órgãos executivos dessa Política no que diz respeito ao cinema, ou seja, a em relação à indústria e à arte cinematográfica no Brasil.

As diretrizes da Política Nacional de Cultura foram as seguintes:

- Respeito às diferenças regionais da cultura brasileiras oriundas da formação histórico-social do país, procurando relacioná-las em seu próprio contexto;
- Proteção salvaguarda e valorização do patrimônio histórico e artístico e dos elementos tradicionais geralmente traduzidos em manifestações folclóricas e de arte popular, características de nossa personalidade cultural, expressando o próprio sentimento de nacionalidade;

- Respeito à liberdade de criação, em todos os campos da cultura, fator importante para que essa possa se desenvolver através da vocação criativa do espírito humano;
- Estímulo à criação em diversos campos das letras, das artes e artesanatos, das ciências e da tecnologia, bem como em outras expressões do espírito do homem brasileiro, visando à difusão desses valores através dos meios de comunicação de massa;
- Apoio à formação de profissionais que contribuam para desenvolver uma consciência capaz de zelar e dar continuidade ao que é culturalmente nosso;
- Incentivo aos instrumentos materiais, atuantes ou em potencial, tendo-se em vista a salvaguarda dos nossos valores culturais ameaçados pela imposição maciça, através dos nossos meios de comunicação, dos valores estrangeiros;
- Maior aproximação da cultura brasileira com a de outros povos, como elemento capaz de estimular a atividade criadora e, ao mesmo tempo, promover maior contato com as diferentes realidades nacionais, possibilitando assim o acolhimento do que representa a criação de outros grupos humanos dentro da própria vocação brasileira, aberta aos mais amplos contatos e à compreensão do sentido pluralista da cultura contemporânea em suas diversas expressões;
- desenvolvimento nacional, que não é puramente econômico, mas também sócio-econômico, ao abranger a plena participação de cada indivíduo como

gerador e assimilador de cultura, contribuindo de maneira efetiva para elevar o nível de vida no país.

Se compararmos as diretrizes da Política Nacional de Cultura com as atividades iniciais e as obrigações que a Embrafilme e o Conselho Nacional de Cinema desenvolveram naquela época, poderíamos encontrar muitas semelhanças.

O resultado da obediência à Política Nacional de Cultura e a atuação do novo modelo de administração do cinema, exercido pela Embrafilme naquele momento, caracterizou um aumento bastante significativo nas arrecadações da empresa. Veja o quadro abaixo, no qual podemos fazer uma comparação do aumento da arrecadação dos filmes antes e depois da nova política implantada pela Embrafilme depois de 1975.

ANO	ARREC.	TOTAL	FILMES ARREC.	FILMES C/ PART.	%
(TABELA 03) NACIONAIS			EMBRA		
1971	53.368.910		6.554.378		12,28
1972	74.262.010		11.975.916		16,12
1973	81.271.005		8.904.383		10,95
1974	89.787.200		24.966.707		27,80
1975	174.836.594		25.691.043		14,69
1976	252.882.333		75.143.941		29,71
1977	453.325.087		149.744.164		33,03
1978	775.731.656		294.683.301		37,99
1979	1.016.430.320		254.272.520		25,02
1º SEM	743.209.406		268.558.108		36,13
1980					
TOTAL	3.715.104.521		1.120.494.450		30,16 ²²

²² (Tabela editada pelo Concine. fonte: Empresa Brasileira de Filmes. pesquisa José Eufrázio de Souza).

5- EMBRAFILME: A ESTRUTURA PARA PRODUZIR e DISTRIBUIR.

A formação de uma indústria cinematográfica no Brasil foi baseada em anos de luta de uma classe que sofreu com as impossibilidades de expansão do seu produto, luta essa que contou com a ajuda de intelectuais, políticos e também com a sociedade, com pessoas que acrescentaram, com suas idéias, fórmulas para garantir a independência do filme nacional. Foi uma luta contra o representante do cinema americano, que até hoje invade não só as salas de cinema do país, mas todo o mercado cinematográfico nacional.

O cinema é uma forma de expressão que exige, para sua realização, meios técnicos e humanos e recursos financeiros consideráveis. Por ser arte e indústria, veículo de cultura e fonte de entretenimento, uma atividade artesanal em alguns aspectos, mas que envolve um negócio capaz de gerar grandes receitas, o cinema é considerado a forma de arte por excelência no século XX. Graças a ele, espalhou -se pelo mundo o modo de vida e o credo político da sociedade norte-americana. O individualismo francês mostrado pela nouvelle-vague, a capacidade de mobilização do povo italiano, exaltada pelo neo-realismo, as duras condições de vida do povo brasileiro foram fenômenos que se tornaram mundialmente conhecidos através do cinema.

Junto com os filmes vieram também os produtos: a coca-cola, a calça jeans, o chiclete, o “cangacerrô” (grifo de Galileu Garcia, fonte. Prof. Paulo Bastos Martins em entrevista concedida ao autor em 22-07-2002), toda uma cultura pré-fabricada.

A luta do cinema brasileiro para constituir-se como uma atividade de peso que gerasse trabalho nos setores ligados à cinematografia, produção, distribuição e exibição estava ligada à construção de uma estrutura que, além de garantir a realização do filme nacional, também possibilitasse que essa atividade fosse uma fonte de preciosas divisas.

A criação de um órgão ou setor que regulasse a atividade e desse garantia para a circulação de renda no setor foi o ponto inicial para a constituição do tripé produção, distribuição e exibição, que possibilitaria o aumento na produção de filmes, com o escoamento dessas produções e a fiscalização nas salas de exibição.

A estrutura montada pela Empresa Brasileira de Filmes S.A para sustentar o mercado de cinema no país foi sendo desenvolvida durante as gestões de alguns diretores que contribuíram para a formação de um sistema operacional.

Segundo pesquisador André Gatti, a história da Embrafilme pode ser dividida em três momentos:

1. (1969)- A Empresa passa primeiramente por um período de organização e adaptação de um sistema de produção voltado para distribuição e a divisão das atribuições juntamente com o Instituto Nacional de Cinema;
2. (1975)- em uma segunda etapa, a Empresa passa a reorganizar sua posição perante o mercado como o único órgão responsável pelo desenvolvimento do setor, apoiado por um aparato institucional jurídico e mercadológico, no qual as atividades foram divididas de forma que a

Empresa pudesse reanimar as atividades de produção e garantir, juntamente com o Concine, uma fiscalização mais atuante interna e externamente;

3. (início década de 80) e na terceira, a empresa passaria a ter, depois de anos de atuação no mercado, um momento de perda das características político-administrativas, momento esse em que a necessidade de uma reformulação em todo seu sistema administrativo seria de extrema importância.

A primeira atividade atribuída a Embrafilme foi no setor de financiamento à produção cinematográfica nacional no final da década de 60. As atribuições eram as seguintes:

- registro, processamento e acompanhamento dos projetos de filmes;
- análise orçamentária de cada filme.

Os projetos deveriam ser constituídos de currículo, sinopse e argumentos com indicações de diálogos, orçamento e aplicação dos recursos.

Para regulamentação dos projetos de co-produções, a Embrafilme possuía cláusulas que regulamentavam os contratos de co-produção e resumidamente especificavam os seguintes itens:

- a Embrafilme participa como co-produtora do projeto em até 30% do valor do orçamento estimado para a produção do filme;
- a Embrafilme terá os direitos de distribuição dos filmes co-produzidos por ela para cinema e televisão tanto no Brasil como no exterior.

O financiamento à produção estava interligado a algumas exigências da Embrafilme em relação aos produtores que apresentavam projetos para obtenção de recursos. Para isso, a Embrafilme criou um sistema de habilitação desses pretendentes cujo critério de classificação era delimitado pelo número de produções e co-produções que cada diretor possuía, além de criar um sistema de avaliação de projetos. A Embrafilme possuía as seguintes normas para a liberação dos recursos:

- habilitação dos pretendentes à co-produção:

- 1- diretores de cinema;
- 2- empresas produtoras com sedes próprias, escritórios e equipamentos próprios para filmagem e montagem;
- 3- diretores estreantes que comprovassem uma das seguintes atividades:
 - a- roteirista e/ou argumentista de no mínimo três filmes de longa -metragem realizados nos últimos cinco anos;
 - b- diretores de fotografia, cenógrafos, assistentes de direção, diretores de produção e montadores que tenham realizado, no mínimo, quatro filmes nos últimos cinco anos;
 - c- atores que já tivessem participado, como protagonistas, de pelo menos seis filmes de longa-metragem;
 - d- diretores de pelo menos cinco filmes de curta-metragem

- Definição das categorias para cada pretendente à co-produção :

- a- diretor estreante: aquele que poderá estrear no longa-metragem, considerando suas participações técnico-artísticas na área de produção cinematográfica;
- b- diretor de cinema I: aquele que comprove ter dirigido um filme de longa-metragem;
- c- diretor de cinema II: aquele que comprove ter dirigido um filme de longa metragem e preencha pelo menos um dos requisitos constantes no item "Avaliação do Projeto".

Os projetos eram apresentados ao Departamento de Projetos da Superintendência de Produção, onde seriam avaliados. Nos projetos para empresas produtoras cinematográficas e diretores II a serem avaliados, deveriam constar os seguintes itens:

- 1- nome e currículo dos candidatos;
- 2- considerações sobre o projeto e sinopse;
- 3- argumento cinematográfico com indicações de diálogos ou roteiro;
- 4- orçamento discriminado;
- 5- certificado de registros de direitos autorais fornecido pela Embrafilme.

- Avaliação dos projetos:

Os projetos apresentados por Empresas Produtoras Cinematográficas e Diretores II tinham suas prioridades no adiantamento em função do preenchimento dos requisitos abaixo:

- ter recebido prêmios de melhor filme ou melhor diretor em festivais nacionais reconhecidos pelo antigo INC na categoria de longa-metragem;
- ter recebido prêmio de qualidade do antigo INC;
- ter recebido prêmio em festival Internacional na categoria de longa-metragem;
- comprovar mais de dez anos de atividade profissional como diretor ou produtor cinematográfico;
- ter sede própria, com escritório, equipamento próprio de filmagem e montagem;
- ter produzido ou co-produzido pelo menos três filmes de longa metragem- nos últimos dois anos.

- Projetos aprovados:

No caso de Diretores de Cinema I e II, os projetos aprovados tinham um prazo de sessenta dias para serem apresentados à empresa produtora que se responsabilizaria pela execução do projeto em associação com a Embrafilme. É importante observar que os contratos com a Embrafilme restringiam-se apenas a empresas juridicamente constituídas e nunca a pessoas físicas.

Quando o diretor estava inserido na categoria estreante, também era solicitado que no prazo de sessenta dias fosse apresentado à empresa o responsável pela execução do projeto em associação com a Embrafilme.

Todas as empresas produtoras deveriam ser devidamente registradas na Embrafilme. Caso o contrato de produção estivesse vinculado à

categoria diretor estreante, a empresa responsável pela execução do projeto deveria ser registrada na Embrafilme e possuir em seu portfólio pelo menos um filme de longa-metragem realizado sem recursos da Embrafilme, ou então ter realizado mais de um filme com recursos da Empresa.

A prioridade na liberação de recursos era dada aos projetos que atendiam ao maior número de requisitos que constavam no item Avaliação do Projeto.

A liberação da primeira parcela se dava no ato da assinatura do contrato, que correspondia a 40% dos recursos destinados à produção; já a segunda parcela, 30%, era referente ao processo de revelação. O filme deveria ter no mínimo 2000 metros já revelados e copiados, mas nunca antes de trinta dias depois do recebimento da primeira parcela. A última parcela correspondia ao copião do filme montado na proporção de uma tomada por plano filmado. Os últimos 30% nunca eram liberados antes de trinta dias após o recebimento da segunda parcela.

Os números de operações e a aplicação de recursos para a co-produção de filmes pela Embrafilme estava ligado ao item Avaliação do Projeto. Os produtores que apresentassem até três projetos de filmes por ano deveriam preencher todos os requisitos do item "Avaliação" e teriam assim liberados para a produção 25% dos recursos. No caso dos produtores que apresentassem dois projetos de filmes por ano, eles deveriam atender a mais de dois requisitos do item "Avaliação". Os produtores que apresentassem apenas um filme por ano deveriam preencher até dois requisitos do item "Avaliação", assim teriam 15% do total dos recursos liberados para a co-produção.

Os projetos que eram indicados pela diretoria da Embrafilme tinham 10% dos recursos destinados à co-produção.

Quando na falta de recursos para atendimento integral às três primeiras faixas de profissionais, o critério de avaliação dava prioridade ao número de filmes produzidos ou co-produzidos pelos pretendentes.

Todos os projetos eram avaliados pela diretoria da Embrafilme, assim a empresa poderia se associar a mais de um projeto do mesmo produtor, levando em conta os recursos da Embrafilme e a capacidade de ressarcimento dos filmes co-produzidos.

A participação ativa da Embrafilme no cenário da produção cinematográfica brasileira impulsionou, durante os anos da gestão Roberto Farias, a produção como fonte rentável de investimentos, fator esse que devemos atribuir ao sistema de escoamento das produções. É importante dar destaque para a criação do setor de comercialização da Empresa, em 1974-75, que garantia ao produtor o retorno dos investimentos aplicados na produção do filme, ou seja, a garantia de que o filme seria distribuído no Brasil e possivelmente também comercializado no exterior.

De acordo com os estatutos, a Embrafilme era dirigida por um diretor geral, nomeado pelo Presidente da República, um diretor administrativo e um diretor de operações não-comerciais, todos eleitos pela Assembléia Geral.

A Empresa contava ainda com cinco superintendências que possibilitavam a ela atuar de uma maneira mais efetiva no desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira daquela época.

Para uma análise da estrutura de Comercialização, é de extrema importância situarmos esses departamentos no contexto geral da estrutura administrativa da Embrafilme, para que assim possamos entender todo o sistema operacional da Empresa.

5.1 A DIRETORIA GERAL (DG)

Cabia ao Diretor Geral da Embrafilme figurar como membro nato no Conselho Nacional de Cinema.

Além de ser membro nato do CONCINE, tinha o Diretor Geral, como atribuições, a coordenação e orientação aos órgãos de direção da Empresa. Coordenava e orientava também os estudos dos projetos que passavam pela Embrafilme.

A Diretoria Geral ainda era responsável pelas atividades jurídicas e de controle interno, os projetos de filmes e a sua comercialização no mercado interno e externo, além de fazer a prestação de contas da Empresa ao governo federal.

5.2 DIRETORIA ADMINISTRATIVA (DA)

A Diretoria Administrativa era subordinada diretamente à Diretoria Geral e coordenava, supervisionava e controlava o planejamento financeiro, a tesouraria, a contabilidade e a execução orçamentária, o processamento da documentação relativa ao pessoal, incluindo enquadramento e benefícios, controle de compras e serviços gerais (transporte e comunicação), e ainda, o controle da exibição de filmes e informações sobre a indústria.

5.3 DIRETORIA DE OPERAÇÕES NÃO COMERCIAIS (DONAC)

Também subordinada à Diretoria Geral, a DONAC tinha suas atribuições ligadas ao planejamento, coordenação e supervisão da produção, co-produção e difusão de filmes e diafilmes técnico - culturais (pesquisa, prospecção, recuperação e conservação), biblioteca de cinema, desenvolvimento da filmoteca, sistema de registro e documentação, ampliação, instalação do Museu de Cinema, promoção e participação da Empresa em mostras e festivais nacionais, desenvolvimento profissional dos participantes da indústria, desenvolvimento de escolas de cinema e cursos especializados em cinematecas e universidades.

5.4 SUPERINTENDÊNCIA DE PRODUÇÃO (SUPROD)

Coube a SUPRO elaborar e sugerir normas e procedimentos para receber projetos de produção de filmes e orientar o autor do projeto quanto ao seu enquadramento dentro das normas operacionais. Ela definia os dados complementares (mercado, antecedentes do produtor e diretor), analisava o projeto com vistas à aprovação da Diretoria Geral, à qual essa superintendência também era subordinada. Os projetos eram essencialmente analisados sob aspectos técnicos e financeiros da produção (orçamento e planejamento da

produção) e os dados complementares coligidos (desempenho anterior, qualificações da empresa produtora etc). Preparava também relatórios sucintos com as principais informações sobre cada projeto e encaminhava-os à Diretoria para sua aprovação, mandava os esquemas operacionais até a assessoria jurídica para a elaboração dos contratos de produção, atualizava os orçamentos dos projetos aprovados e estabelecia o seu esquema operacional com a Embrafilme (valores a serem liberados, percentuais de participação, fases de produção etc), promovia auditorias das produções em curso e seu acompanhamento físico, verificando seus estágios reais de desenvolvimento.

5.5 SUPERINTENDÊNCIA DE COMERCIALIZAÇÃO EXTERNA (SUCEX)

A SUCEX era a superintendência responsável por coordenar, acompanhar e controlar as atividades dos setores de vendas Internacionais, festivais, mostras e apoio internacionais, acompanhando e executando as decisões da “categoria” pertinentes a assuntos estrangeiros. Cabia ainda à Embrafilme elaborar estudos sobre características do mercado externo, propor a abertura de filiais ou representações no exterior, coordenar a promoção e comercialização do filme nacional no mercado externo, efetuar contatos com entidades e empresas estrangeiras do setor cinematográfico, coordenando a participação da Empresa em órgãos internacionais.

Essa superintendência também estava subordinada diretamente à Diretoria Geral da Empresa.

5.6 SUPERINTENDÊNCIA PARA ASSUNTOS DE EXIBIÇÃO E TELEVISÃO (SUPET)

Responsável pelo acompanhamento e o desempenho da exibição cinematográfica no país, a SUPET mantinha contato direto com empresas exibidoras e dirigentes dos órgãos de representação do setor, realizava estudos sobre a legislação relativa à exibição, elaborando propostas para seu aperfeiçoamento e mantendo o relacionamento com emissoras de televisão no nível de cooperação cultural ou de transações comerciais. Também estava subordinada diretamente à Diretoria Geral da Embrafilme.

5.7 SUPERINTENDÊNCIA DE CONTROLE DA INDÚSTRIA (SUCIN)

Diferente das outras superintendências, a SUCIN estava subordinada diretamente à Diretoria Administrativa e suas atribuições diziam respeito ao planejamento, coordenação, supervisão e controle das seguintes atividades: fiscalização em âmbito nacional, amparada pelas representações existentes em

estados e territórios do país; aplicações de normas, portarias, leis e resoluções do CONCINE; controle da venda e utilização de ingressos e borderôs padronizados; registros e cadastros de empresas cinematográficas, filmes, laboratórios, cinematecas, cineclubes e estúdios de som.

Deixei para o final a análise da Superintendência de Comercialização da Embrafilme, pois é o foco principal desta pesquisa, que se propõe a avaliar o trabalho e o modelo de operação deste setor da Empresa no período em que considero o mais profissional de sua existência: o da gestão Roberto Farias .

5.8-EMBRAFILME: A REORGANIZAÇÃO da DISTRIBUIDORA e a CRIAÇÃO da SUPERINTENDÊNCIA de COMERCIALIZAÇÃO (SUCOM).

O sistema de distribuição de filmes no Brasil entrou em evidência com a criação da Embrafilme em 1969, quando a Empresa passou a atuar como distribuidora de filmes nacionais no Brasil e no exterior.

A distribuição é, ao contrário da produção, um setor que exige a constituição de empresas com quadro fixo e bom nível de capacitação profissional nos campos administrativo, financeiro e contábil. As principais tarefas que envolvem um sistema de distribuição de filmes consistem em:

- preparar o esquema publicitário de lançamento dos filmes;
- definir as datas e o circuito de exibição ideal para o lançamento;
- negociar com exibidores, como representantes dos produtores, os contratos de exibição;
- dar seqüência ao lançamento, fazendo com que as cópias percorram o maior número de cinemas possível em todo território nacional;
- faturar e receber do exibidor a parte da renda que cabe ao produtor e ao distribuidor;
- pagar ao produtor a parcela que lhe é devida.

A criação da Embrafilme como distribuidora de filmes no Brasil teve como objetivo gerir, dentro do mercado cinematográfico brasileiro, o retorno dos investimentos feitos tanto pelos produtores privados quanto pela própria

Embrafilme na produção de filmes, fosse na forma de participação societária (co-produção) ou de adiantamento sobre as rendas de comercialização.

Dessa maneira, podemos analisar a profunda relação existente entre a produção e a comercialização, tanto do ponto de vista da qualidade dos filmes e de sua possibilidade física de colocação no mercado, quanto do potencial de bilheteria de cada filme, além do dimensionamento financeiro da atividade e de sua capacidade operacional, ou seja, uma atividade - meio, que existe para que a produção chegue às telas de cinema e possa encontrar o público.

Cumprindo uma função de ajustamento, a Embrafilme na gestão Roberto Farias procurou fazer com que o mercado exibidor, que a Empresa não controlava, mas sobre o qual atuava comercialmente, aceitasse, mediante negociação, exhibir seus filmes. E assim, em contrapartida inevitável, levou à produção, que ela também não controlava, mas que dela dependia para realizar-se economicamente, as oportunidades e restrições criadas pelo mercado. Segundo Roberto Farias, antes de sua gestão na Empresa o produtor não tinha como garantir seu espaço no mercado:

“Não existia naquele momento um só produtor que tivesse capacidade de dominar o mercado brasileiro. A nossa produção era feita pelos realizadores brasileiros. A política da Embrafilme era toda voltada para o financiamento ao realizador. O processo de financiamento era feito da seguinte maneira : o realizador apresentava seus projetos a Embrafilme, que escolhia um projeto desse realizador e dava a ele a garantia de que o seu projeto contaria com o apoio da Embrafilme. Ele, por sua vez, procurava o produtor que lhe convinha, conforme sua experiência, para conseguir realizar o filme. Antes de nossa

gestão na Embrafilme, o realizador não tinha dinheiro, não tinha como realizar seus filmes, a não ser procurando os distribuidores ou os poucos produtores existentes, para que esses dissessem se desejavam ou não participar do filme. Já em minha gestão, quando o realizador procurava a complementação da sua produção, ele já contava, além do roteiro, além do seu trabalho, com a garantia de que a Embrafilme estaria disposta a se associar ao seu projeto e ainda mais, dar um adiantamento sobre as rendas do filme que assim seria produzido. Isso não tinha incentivado o aparecimento de grandes produtores, mas sim, o surgimento de uma cinematografia cada vez mais autêntica. ” ²³

O mercado brasileiro de filmes sempre esteve longe de ser livre e equilibrado, pois o grande mal do cinema nacional ainda é o representante estrangeiro, principalmente o cinema norte-americano, que compete até hoje em condições monopolizadoras com nossos filmes.

Por não depender do mercado brasileiro para o retorno de seus investimentos, o filme americano atuava e atua junto ao exibidor com propostas muito mais atrativas que o filme nacional: para suas investidas dentro do mercado brasileiro o cinema americano conta com poderosíssimos meios de divulgação que se enraizaram no mercado brasileiro, tornando-se um hábito dentro de nossa sociedade.

Roberto Farias analisa a situação do mercado brasileiro, e a atuação do representante estrangeiro em nosso mercado hoje da seguinte maneira:

“A relação, hoje, é de 5% de ocupação do mercado pelo cinema brasileiro contra 95% de ocupação pelo cinema estrangeiro. Enquanto a legislação permitir a cascata de

²³Roberto Farias,in Embrafilme, Anais do I Encontro de países de expressão Portuguesas e

benefícios que o cinema estrangeiro tem em nosso país, será muito difícil a conquista de nosso mercado pelo cinema nacional. Os gráficos do mercado nos tempos em que atuei na Embrafilme demonstram que a preferência do público pelo cinema nacional é maior que pelo cinema estrangeiro. A ascensão da curva de preferência do público pelo cinema brasileiro e a queda da curva do cinema estrangeiro naquela época, demonstram que essas linhas não tardariam a cruzarem-se e o público brasileiro iria comportar-se em relação ao filme nacional da mesma maneira que o público americano em relação aos filmes estrangeiros: uma sensação de estranheza ao ouvir os filmes falarem um idioma diferente do seu, preferindo cada vez mais os falados em português.”²⁴

O controle da demanda do filme estrangeiro era e é condição fundamental para garantir a rentabilidade do setor nacional de produtos cinematográficos, uma vez que o filme estrangeiro ocupando a maioria das salas de cinema nacionais não deixa espaço para lançamentos competitivos e exibição das produções brasileiras. Com a criação da Superintendência de Comercialização da Embrafilme, as estratégias de comercialização – distribuição, marketing e exibição – assumiam papel estratégico para a redução dos riscos de lançamento do filme pátrio. Deriva-se dessa conjugação de fatores a importância do controle da demanda e da fiscalização do filme estrangeiro, para possibilitar taxas de rentabilidade mais elevadas para a indústria cinematográfica brasileira.

Na tentativa de reduzir as incertezas e riscos associados às condições de demandas, a Embrafilme utilizou naquela época uma ampla gama de estratégias empresariais. Desde os primórdios da indústria, a mais importante

espanholas, Rio de Janeiro, Embrafilme, 1977, pág.119.

delas talvez tenha sido o controle monopolístico do mercado, propiciado pela concentração econômica, sobretudo das atividades de distribuição. Muito embora exercendo funções múltiplas que incluem, além da própria comercialização, o marketing e o financiamento da atividade cinematográfica, a função estratégica da SUCOM foi assegurar o controle dos mercados e gerar uma fonte estável de receitas para os filmes, dessa forma reduzindo os riscos inerentes a uma indústria caracterizada por altos níveis de incertezas em relação à demanda.

Os filmes brasileiros que foram e são produzidos dependem deste mercado para recuperar seus lucros, mercado esse que, por políticas de planejamento e por dificuldade junto à economia, ainda sofre com a concorrência americana.

O trabalho da Embrafilme e suas diretrizes como distribuidora estavam ligados ao trabalho da Superintendência de Comercialização, que tinha como objetivo orientar, coordenar e supervisionar a distribuição de filmes brasileiros em todo território nacional.

Através das oito filiais, a Embrafilme controlava o sistema de contas correntes dos filmes distribuídos e a remessa de relatórios aos produtores dentro dos prazos que eram estipulados, planejava a campanha de promoção e os planos publicitários de lançamento e sustentação dos filmes produzidos e distribuídos pela Empresa e ainda analisava a rentabilidade dos projetos. O cineasta Roberto Farias analisa a situação do cinema brasileiro naquela época da seguinte maneira:

²⁴ Roberto Farias em entrevista concedida ao autor, Rio de Janeiro, 09/07/02

"A Embrafilme limitava-se a financiar os filmes nacionais. Eu introduzi a co – produção com adiantamento sobre distribuição, para facilitar o retorno do capital investido. Havia muita inadimplência no pagamento dos financiamentos." ²⁵

A SUCOM foi criada na gestão do cineasta Roberto Farias, que assumiu o cargo de Diretor Geral da Embrafilme em 1974, por indicação do Ministro Ney Braga. O próprio Roberto Farias explica como foi sua indicação para assumir a direção da Empresa:

"Fui Diretor Geral da Embrafilme por sugestão do cinema brasileiro, principalmente do Cinema Novo e do Dr. Manuel Diegues, pai de Cacá Diegues, que era funcionário do Ministério da Educação e Cultura. Dr. Diegues recomendou-me ao Ministro Ney Braga e este ao presidente Geisel, que me nomeou para um mandato de 4 anos, renovados no fim do governo e interrompido no governo Figueiredo. Ney Braga, porém, já me conhecia de quando foi governador do Paraná, quando me concedeu por duas vezes o Prêmio Governador do Estado do Paraná. Minha origem é o cinema. Nunca ocupei qualquer cargo público antes disso. Fui secretário do Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica, depois presidente em dois mandatos, e daí fui para a Embrafilme". ²⁶

Como primeira investida no campo da distribuição, Roberto Farias, aplica a co-produção com adiantamento sobre distribuição, para facilitar o retorno do capital investido, abrindo caminho para o ativamento da comercialização:

²⁵ Roberto Farias em entrevista concedida ao autor, Rio de Janeiro, 09/07/02

²⁶ idem

"Acreditamos que a Embrafilme perderia em uns e ganharia em outros, equilibrando suas finanças, acrescentando a isso o percentual que passou a cobrar da receita de bilheteria por se transformar também em distribuidora." ²⁷

O sistema de distribuição antes da Embrafilme era totalmente privado e havia muitas distribuidoras atuando no mercado brasileiro de filmes, como a Hebert Richers, Cinedistri, de Oswaldo Massaini; A Ipanema Filmes, do próprio Roberto Farias; a Difilms e outras que não possuíam um sistema para o lançamento da demanda de produções brasileiras da época, pois como disse anteriormente, o nosso mercado vivia sob o ataque constante das estratégias agressivas do representante estrangeiro.

Talvez a causa maior deste monopólio estrangeiro, mesmo depois da criação da Embrafilme, que foi criada para preservar a participação do filme brasileiro dentro de nosso próprio mercado, tenha sido a inexperiência dos primeiros diretores da Empresa, que eram na realidade funcionários públicos civis e militares. Eles tinham problemas em lidar com a classe cinematográfica, que os julgava não conhecedores da atividade do setor.

Com a entrada do cineasta Roberto Farias na direção da Embrafilme parte destes problemas estariam resolvidos, pois o mesmo, antes de ser um representante da classe no poder de uma Empresa de economia mista que seria responsável pela atividade do setor de filmes brasileiros, também era diretor, produtor e distribuidor de filmes no Brasil, além de ter sido secretário do Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica.

²⁷ idem

A experiência e o conhecimento do cineasta Roberto Farias, aliados ao poder de dirigir as atividades de cinema no Brasil foram contemplados, também naquela época, com a criação do Conselho Nacional de Cinema, o CONCINE.

Ao assumir a direção Geral da Embrafilme, que naquele momento também passaria a exercer todas as atribuições do Instituto Nacional de Cinema, o novo diretor deu seu primeiro passo em direção à reestruturação do setor, criando uma “parceria com o CONCINE”. Segundo Roberto Farias, tanto a Embrafilme como o Concine deveriam atuar dentro de um sistema de cooperação: a Embrafilme distribuindo e o Concine fiscalizando as atividades de distribuição dentro do setor exibidor. Segundo o diretor geral da Empresa:

“...o instrumento legal usado na época foi a chamada Lei de Obrigatoriedade, que garantia a exibição de filmes nacionais nos cinemas durante determinada quantidade de dias por ano, cuja aplicação foi defendida e fiscalizada em conjunto pela estatal Empresa Brasileira de Filmes, EMBRAFILME e o Conselho Nacional do Cinema, CONCINE, que fixava por resolução o número de dias/ano a serem dedicados ao cinema nacional.... Durante anos, a Embrafilme e o Concine fiscalizaram o mercado...”²⁸

Ao estruturar as atividades de produção, criando um modelo de participação junto às produções da época, modelo em que a Empresa passa a ser sócia dos produtores, sistematizando e implementando normas para selecionar os parceiros da empresa nas co-produções, a Embrafilme cria uma lista de requisitos

²⁸Discurso de abertura de Roberto Farias durante o II Encontro Brasil/Argentina em Buenos Aires, junho de 1999.

(ver cap. 5) para a viabilização dos contratos de co-produção e distribuição. De acordo com Roberto Farias:

“ Foi criada uma lista de requisitos: se a empresa tinha sede própria, equipamento, filmes produzidos sem a participação do Estado etc; se diretor, quantos filmes havia dirigido e qual o desempenho desses filmes; se estreante, deveria ter cursado uma faculdade de comunicação ou cinema, ou ter sido assistente de pelo menos de 5 longas-metragens, ou dirigido 5 curtas-metragens; se os que pleiteavam operar com a Embrafilme já houvessem recebido financiamento, seus filmes deveriam ter pago pelo menos 60% do empréstimo. ” ²⁹

Com relação à criação de uma nova política para a distribuição e comercialização do filme brasileiro no início da gestão, as primeiras iniciativas do cineasta Roberto Farias como Diretor Geral da Empresa foram a reorganização da distribuição do filme brasileiro no Brasil e sua comercialização no exterior. A criação desta nova política para a distribuição é evidenciada pelo próprio Roberto Farias da seguinte forma naquele momento:

“Havia uma representação da Embrafilme em Roma, criei outra em Paris e uma em Nova Iorque. Lançamos o filme Dona Flor e Seus Dois Maridos em Nova Iorque com muito sucesso, abrindo caminho para muitos outros filmes nacionais, além de uma política de divulgação e venda de filmes brasileiros através dos festivais internacionais.” ³⁰

O seguinte passo para a reorganização da distribuição de filmes no Brasil foi criar um modelo que garantisse a divulgação dos filmes brasileiros no mercado de cinema nacional. A criação da Superintendência de Comercialização da Embrafilme foi à concretização das normas e leis que formatariam o sistema industrial de distribuição dos filmes no Brasil.

A SUCOM foi elaborada para orientar e garantir a o retorno dos investimentos de produção, tanto da Embrafilme quanto dos realizadores e produtores da época.

A estrutura operacional da Superintendência era formada pelos seguintes departamentos:

- assessoria de planejamento;
- assessoria de marketing;
- departamento de curta-metragem;
- divisão de mercados especiais;
- departamento de controle e administração;
- divisão de contas correntes;
- setor de acompanhamento financeiro;
- setor de pessoas e serviços gerais;
- gerência nacional de vendas;
- setor de lançamento;
- setor de coordenação;
- setor de acompanhamento de distribuição;

²⁹ idem

- departamento de promoção e propaganda;
- divisão de arte;
- divisão de redação e divulgação;
- setor de produção;
- setor de planejamento;
- supervisão regional norte: filiais Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Salvador e Recife;
- supervisão regional sul: Filiais São Paulo, Curitiba, Porto Alegre, Botucatu e Ribeirão Preto.

Criada na gestão Roberto Farias, muito embora a Distribuidora já fosse embrionária, na gestão anterior, de Walter Graciosa, a Superintendência funcionava como uma distribuidora privada. Começou por adquirir filmes de distribuidoras privadas, fazendo adiantamento sobre a receita desses filmes.

Quando a Embrafilme passou também a co-produzir, tinha por objetivo aumentar sua receita com os 20 ou 25% da bilheteria, que passou a cobrar das rendas de bilheteria, diminuindo assim o risco dos investimentos.

Roberto Farias explica como os investimentos eram ressarcidos:

“O ressarcimento dos recursos investidos nos filmes co-produzidos retornavam, assim, de duas maneiras: como sócia e como distribuidora. O raciocínio foi que participando indistintamente como sócia de todos os filmes 30%, diminuiria o risco, considerando que mesmo os filmes que

³⁰ ibidem

não conseguiam recuperar totalmente o investimento sempre o faziam parcialmente, conforme o seu comportamento na bilheteria.”³¹

A Embrafilme também distribuía filmes que não tinham vínculo de co-produção, que não precisavam ter necessariamente vínculos de sociedade com a Embrafilme. O orçamento da Empresa era dividido em 30% para a Diretoria de Operações Não-Comerciais, a qual tinha sob sua responsabilidade o fomento a fundo perdido: publicações, participação em festivais nacionais ou internacionais, curta-metragens, cursos, livros etc. Menos longa-metragens. Sobre a relação com os investimentos não disponíveis para filmes de longa-metragem e os fundos perdidos, o ex-diretor geral da Embrafilme explica:

“Não havia recursos a fundo perdido para a produção dos longas. A função dessa diretoria era considerada uma responsabilidade do Estado e consumia muito dos recursos da Empresa. Se a Embrafilme funcionasse mesmo como uma empresa privada, no seu todo, não haveria espaço para essa diretoria, pois nenhuma empresa privada pode dedicar 30% ao fomento a fundo perdido.”³²

A distribuidora, portanto, tinha sob sua responsabilidade distribuir os filmes de terceiros e os filmes em que a Embrafilme, como co-produtora com adiantamento de receita, tinha participação societária ou de reembolso, como era prática no mercado. Os gastos em cópias, cartazes, transporte e pessoal eram cobrados de cada filme, independentemente da comissão da distribuição,

³¹ Roberto Farias em entrevista concedida ao autor, Rio de Janeiro, 09/07/02

³² idem

pois as distribuidoras consideravam esses gastos como de responsabilidade dos produtores.

Quando a Empresa assinava um contrato de co-produção com adiantamento sobre a receita de distribuição, esses recursos vinham de um mesmo fundo, já que não havia uma conta separada, nem se considerava a distribuidora uma empresa à parte. É claro que a contabilidade de cada filme demonstrava o seu grau de investimento e ressarcimento.

Fora os 30% da Diretoria de Operações Não-Comerciais, os outros 70% pagavam os custeios restantes, que eram administrados entre produção e distribuição.

O ativamento da comercialização dos filmes distribuídos pela Embrafilme e as análises das potencialidades comerciais dos filmes a serem produzidos faziam parte da nova política da empresa. Segundo Roberto Farias, as atividades comerciais estavam ligadas aos diagnósticos feitos dentro da Superintendência de Comercialização. Uma análise particular voltada para o setor de distribuição era feita para ajudar o produtor no planejamento dos gastos de seu orçamento, tanto para produção como para a distribuição. Coforme informações anteriores, a Embrafilme participava em todos os filmes com 30% e adiantava sobre a receita do produtor mais 30%. Os outros 40% eram de responsabilidade do produtor, que somava, portanto, 70% dos direitos patrimoniais do filme.

Segundo Roberto Farias:

"Os responsáveis pela distribuidora faziam um diagnóstico de cada filme. Esse diagnóstico determinava o tipo de lançamento, se nacional, se local, se muitas ou poucas cópias. Isso trazia grandes dificuldades e problemas para a Embrafilme e foi uma das razões porque preconizei a privatização da distribuidora. Eu entendia que a missão da Embrafilme era demonstrar a viabilidade do cinema brasileiro e isso já estava demonstrado. Distribuir era missão que a iniciativa privada poderia desempenhar, sem problemas. O fomento à produção não. Este entendo que seja de responsabilidade do Estado. Preconizava então a transformação da Embrafilme em um banco de fomento, retirando do Estado inclusive sua participação como co-produtor. A dificuldade de estabelecer o nível de investimento nos lançamentos residia no descontentamento de muitos cineastas que, por entenderem que os recursos eram públicos, todos os filmes deveriam ter o mesmo tratamento. Se isso é verdade do ponto de vista de uma setor socializado, não o é do ponto de vista comercial." ³³

O responsável na época pelo desenvolvimento da Superintendência de Comercialização foi o cineasta Gustavo Dahl, que estabeleceu a política de comercialização da Embrafilme naquele momento.

Segundo o cineasta sua participação inicial na Empresa foi de resguardar uma política de regionalização da distribuição, pois até sua entrada na SUCOM, o sistema de distribuição era um sistema fracionado, ligado a empresas exibidoras ou produtoras. Segundo o cineasta, o sistema de distribuição de filmes em âmbito nacional estava nas mãos dos distribuidores estrangeiros:

³³ idem

“...só as companhias americanas elas tinham distribuidoras de alcance nacional, os filmes brasileiros eram praticamente rateados pelo mercado...”³⁴

Outra diferença, naquele momento, era que as distribuidoras, por serem privadas, ficavam com o dinheiro do produtor durante meses, então o repasse dos recursos gerados pela bilheteria de cinema dependia da situação financeira de cada distribuidora. Foi com este modelo que a distribuidora da Embrafilme rompeu.

Segundo Gustavo, outras ações foram importantes para qualificar melhor o filme nacional naquele momento:

“...depois, uma questão fundamental foi melhorar a imagem do produto filme brasileiro enquanto tal, através de investimentos no material publicitário, em cartazes, nas fotos de cena, independentemente do conteúdo e do valor do filme. A idéia era de que a embalagem poderia dar um qualificada no produto, especificamente no conjunto da produção. Nós criamos um departamento de publicidade. Mas um grande lance da distribuidora da Embrafilme foi que, naquele tempo, a estrutura administrativa federal permitia chamar os grandes quadros que estavam a serviço da distribuição americana fundamentalmente.”³⁵

A Embrafilme passava a atuar de forma mais competitiva dentro do mercado nacional. Foi então criado um sistema com características mercadológicas designadas para o consumo do filme brasileiro. A Distribuidora da

³⁴Gustavo Dahl em entrevista concedida ao autor, Rio de Janeiro, 09/30/02

³⁵idem

Embrafilme passou pela prontidão no pagamento dos relatórios , pela lisura com que lidava com os recursos do produtor e imposição da administração publica. A Distribuidora terminou tornando-se um agente confiável para muitos produtores. Ao mesmo tempo, ela tinha capital de giro e foi praticamente monopolizando a distribuição de filmes no Brasil. Segundo Gustavo Dahl:

“...e distribuição é uma coisa que tem que ser forte,...são os sucessos que movem uma distribuidora....., e também sucessos geram sucessos, aí a SUCOM começou a investir em alguns filmes com perspectiva de sucesso. Eu me lembro de que um dos primeiros deles foi “O Rei da Noite, de Hector Babenco”. Na época era um investimento de 600mil reais, uma coisa assim. Parecia uma audácia total, mas o filme deu certo...A Sucom começou a disputar alguns filmes que ela acreditava dentro do mercado e isso foi lhe dando força...”³⁶

A Embrafilme passava a controlar as bilheterias e os pagamentos eram feitos a ela pelos exibidores que lançavam os filmes. Do resultado da bilheteria, a Embrafilme primeiro descontava os custos de lançamento, depois o adiantamento feito ao produtor. Segundo Roberto Farias, a distribuidora garantia os investimentos e o retorno aos produtores:

“...o produtor recebia o dinheiro equivalente ao percentual de bilheteria a que fazia jus. O balanço da distribuição era feito anualmente, fazendo parte do balanço da empresa. Cada diretoria e superintendência tinha sua prestação de contas anuais; entretanto, aplicações, gastos e receita eram monitorados pela diretoria geral todo o tempo, a qualquer momento.”³⁷

³⁶ idem

³⁷ Roberto Farias em entrevista concedida ao autor. Rio de Janeiro, 09/07/02

Com um critério que passava a ser mais comercial, todos os filmes distribuídos tinham de percorrer o território nacional por meio das filiais.

As filiais eram situadas em regiões cujo potencial de receita justificava os gastos com os escritórios e os filmes eram lançados dentro das regiões onde as bilheteiras trariam retorno aos investimentos da Empresa. Segundo Gustavo Dahl, as filiais estavam nas mesmas regiões que antes da criação da SUCOM também serviam como centros para lançamentos, porém não possuíam recursos e planejamentos de distribuição destinados a cada filme :

“...As filiais da Embrafilme eram praticamente as filiais que existiam dentro do esquema de distribuição brasileira. Uma filial em Porto Alegre, uma filial em Belo Horizonte, uma filial em Recife, uma filial em São Paulo , acho que chegou a ter uma filial em Ribeirão Preto. ”

38

As filiais passaram a ser uma garantia a mais para o crescimento do cinema nacional. Estavam comprometidas com os lançamentos dos filmes e passavam a ser exploradas sob o ponto de vista da carreira comercial dos filmes distribuídos pela Embrafilme, ou seja, todos os filmes percorriam o território nacional.

³⁸ Gustavo Dahl em entrevista concedida ao autor. Rio de Janeiro, 09/30/02

O modelo de operação da SUCOM foi montado para a sustentação da Empresa como distribuidora, delimitando campos de ação para o fomento dos filmes. Segundo Gustavo, a distribuidora deveria ser auto-suficiente. Os investimentos em cópias e lançamentos chegavam a ser comparados com os orçamentos dos filmes:

“...O esquema operacional da Sucom dentro da Embrafilme era de ela tentar ser praticamente auto-suficiente. Ela só não era auto-suficiente na área de contratos. Mas a distribuidora gerava receitas para Empresa, na medida em que os filmes de sucesso vieram.era uma época de ouro do cinema brasileiro: Lúcio Flávio, A dama do Lotação, um pouco antes Chica da Silva, e outros filmes, como o Cortiço...a distribuidora gerava receita para a Empresa, então era fácil pedi-las de volta para reinvestimento... e tinha uma grande autonomia. Eu me lembro de que uma vez, quando nós fizemos o lançamento nacional da Dama do Lotação, investiu-se em televisão, na época, coisa de 2 milhões de cruzeiros, que não era muito longe do orçamento do filme. Era uma cópia do modelo americano de investir pesado, de fazer lançamentos extensivo com 120 cópias. Na época, foi o primeiro lançamento nacional, e com investimentos pesados em comercialização, que é o modelo que existe até hoje.”³⁹

Podemos avaliar melhor a presença da Embrafilme quando comparamos a distribuição feita de forma artesanal, antes da reestruturação da Empresa. Segundo Roberto Farias, antes de sua gestão não havia lançamentos de filmes nacionais. Foi com a aplicação desse novo sistema que a Embrafilme deu o

³⁹ idem

grande salto do cinema nacional, com bilheterias que até hoje não foram batidas. O cineasta Gustavo Dahl ressalta esta época:

“Olha, eu acredito que o primeiro lançamento grande em que a distribuidora se empenhou foi o lançamento de Chica da Silva. Pouco tempo antes havia sido lançado Dona Flor, por Luis Carlos Barreto, com grande sucesso, e Chica da Silva foi um lançamento que ficou por conta da distribuidora e foi um lançamento que deu muito certo. A partir daí, os produtores começaram acreditar na capacidade estratégica e operacional da distribuidora. A análise das potencialidades comerciais do filme era vista informalmente por um comitê no qual estavávamos eu, o Marco Aurélio e os gerentes: era um gerente do Rio para cima, outro gerente do Rio para São Paulo. Não havia grandes elucubrações, até mesmo porque a potencialidade comercial de um filme é dada pelo circuito de exibição que ele consegue, então, era a partir digamos, da obtenção do circuito de exibição que se escalonava, que se estabelecia o tamanho, a escala do lançamento.”⁴⁰

O padrão criado pela SUCOM remete à mesma forma de um sistema baseado em planejamento de campanha, mas com uma perspectiva para cada tipo de filme, ou seja, havia uma estratégia de mercado, com uma grande sensibilidade, sistemas montados para a formação de uma estrutura que retornaria em mais produções. A SUCOM já conseguia gerar receita suficiente para pagar o seu próprio movimento, ou seja, ela se tornava auto-suficiente.

A nova política de distribuição e comercialização do filme brasileiro, na SUCOM, foi sobretudo a idéia de valorizar o filme de mercado. Uma das

⁴⁰ ibidem

circunstâncias que deu muita força à distribuidora da Embrafilme foi o fato de que a SUCOM possibilitou, de forma comercial, a evolução no modelo de distribuição de filmes no Brasil. Foi através dela que a Embrafilme garantiu uma participação mais leal no lançamento dos filmes nacionais e garantiu também, naquela época, a reserva de mercado, o direito de exibição e o retorno dos investimentos, pois lutava contra o representante estrangeiro, que arremessava sua força contra o mercado nacional e que não possuía a necessidade de amortizar seus investimentos. Isso significa que um filme estrangeiro que tem uma renda no mercado brasileiro de 100, 200 mil dólares tinha lucro, porque não arcava com custos de importação.

A reestruturação da Embrafilme na gestão Roberto Farias trouxe para o mercado de filmes nacionais a ocupação de 35% das bilheterias. Essa reestruturação, juntamente com o trabalho de fiscalização, conseguiu diminuir as evasões de rendas, aumentar o número de espectadores do filme nacional e ainda criar uma receita para a Empresa.

A criação da SUCOM fez da distribuição artesanal fracionada, que existia antes no Brasil, uma distribuição verdadeiramente nacional, dedicada a produtos brasileiros, e com isso chegou a ocupar o segundo lugar no ranking de distribuidoras do país. Veja a análise que o cineasta Gustavo Dahl faz do sistema de distribuição de filmes da Embrafilme:

“...ela passou do décimo terceiro para o segundo lugar, ou talvez até o primeiro, só distribuindo o filme brasileiro. Isso era um grande feito, e havia uma média de ocupação do mercado de 33% e picos de ocupação do mercado de até 50%. Visto hoje, quando o filme

brasileiro ocupa 8% do mercado, parece incrível. Isto hoje é o que equivale a uma performance francesa, que é o lugar onde os filmes nacionais ocupam uma melhor posição dentro do mercado.”⁴¹

A Embrafilme daquela época foi a responsável também pela formação dos quadros de profissionais que atuam até hoje no mercado de distribuição. A equipe formada pela Embrafilme, na gestão Roberto Farias, atua até hoje dentro do mercado cinematográfico brasileiro, mas o que nos deixa ressentidos é que a potencialidade e experiência destes profissionais de cinema estão sendo aproveitadas pelas distribuidoras estrangeiras. O Estado criou um modelo industrial de cinema no Brasil, formou um time que trouxe resultados significativos para o cinema brasileiro, mas infelizmente não soube aproveitar essas potencialidades.

“...considero-a como a época da melhor relação do cinema brasileiro com o seu público. Eu posso dizer o seguinte: isso não teria sido feito sem a equipe , uma equipe fantástica: Marco Aurélio Marcondes, Rodrigo Saturnino Braga, os dois de quem eu já falei, o Jorge Resende e o Sebastião Martines, e outra pessoas que trabalhavam na época. Fernando Pimenta era um desses que hoje é um dos maiores cartazistas brasileiro. Entrou para fazer isso na Embrafilme. A Embrafilme foi um foco de formação de quadros dentro do cinema brasileiro, que estão espalhados por toda a gestão do filme brasileiro.”⁴²

Para finalizar este capítulo, gostaria de dizer que a SUCOM dava aos produtores a possibilitava de fazerem outros filmes, então digamos assim, o

⁴¹ Gustavo Dahl em entrevista concedida ao autor. Rio de Janeiro. 30/09/02

⁴² idem

ganho não era direto, era indireto, abrindo uma perspectiva de continuidade, e o grande feito da SUCOM foi o de ter transformado as ações comerciais da Embrafilme em um acontecimento normal, gerando novos sucessos brasileiros.

Veja agora os números da gestão Roberto Farias e a situação de alguns países que também lutavam para implantar uma indústria cinematográfica naquela época. Os dados a seguir foram tirados de pesquisas feitas pelo Conselho Nacional de Cinema e dos anais do Primeiro Encontro de países de língua portuguesa e espanhola realizados pela Embrafilme no ano de 1977.

6. EMBRAFILME E OS NÚMEROS DA GESTÃO ROBERTO FARIAS.

“Mas enquanto for mais negócio manter um filme estrangeiro em cartaz, mesmo dando menos que um nacional, porque as prerrogativas legais de importação, câmbio e remessa de lucros beneficiam os importadores mesmo assim, será praticamente impossível a conquista do mercado pelo filme nacional. Fora isso, ainda temos a mídia colonizadora e a publicidade espontânea com que se beneficia no Brasil todo produto importado, sendo o cinema estrangeiro o maior privilegiado.”⁴³

As informações deste capítulo referem-se aos números da gestão Roberto Farias como Diretor Geral da Empresa Brasileira de Filmes S.A. em relação à participação da Embrafilme e do cinema estrangeiro no mercado brasileiro de filmes.

De 1974 a 1979, Roberto Farias foi diretor geral da Empresa Brasileira de Filmes, EMBRAFILME, empresa de economia mista. Este foi o período em que o cinema brasileiro esteve mais perto de conquistar o seu mercado interno. Veja a análise feita pelo cineasta Roberto Farias a respeito das condições dos mercados nacionais com relação ao representante estrangeiro há três anos atrás:

“Nunca estivemos tão invadidos, tão impregnados de cultura estranha. E se antes lutávamos contra forças do comércio internacional, hoje temos de enfrentar também essa doutrina,

que ao comércio liga o intervencionismo em todas as suas formas, inclusive as intervenções do governo, contra o desenvolvimento do cinema nacional. Esperando que possa ser útil para confirmar a tese de que o público prefere o filme nacional ao estrangeiro, trago algumas informações e tabelas demonstrativas sobre o período em que o cinema brasileiro esteve mais presente no mercado.”⁴⁴

A exposição destes documentos pretende demonstrar a viabilidade do cinema brasileiro - desde que se afaste a dificuldade que impede o cinema nacional de chegar ao mercado exibidor - e toma como exemplo o período de 1974 a 1980. O instrumento legal usado na época foi à chamada Lei de Obrigatoriedade, que garantia a exibição de filmes nacionais nos cinemas durante determinada quantidade de dias por ano. A aplicação dessa lei foi defendida e fiscalizada em conjunto pela estatal Empresa Brasileira de Filmes, EMBRAFILME, e o Conselho Nacional do Cinema, CONCINE, que fixava por resolução o número de dias/ano a serem dedicados ao cinema nacional..

Foram colhidas em boletim do primeiro semestre de 1980, do Departamento de Ingresso Padronizado da Embrafilme (DIP), informações que comparam o desempenho do cinema brasileiro com o do estrangeiro, de 1971 até o primeiro semestre de 1980. Todas as informações contidas neste capítulo estavam em posse do cineasta Roberto Farias, que as disponibilizou para a inserção neste trabalho.

Naquela época, os exibidores, interessados no comércio de filmes estrangeiros, perceberam que o cinema nacional ocuparia inexoravelmente o

⁴³ Roberto Farias em entrevista concedida ao autor, Rio de Janeiro, 09/07/02

⁴⁴ Discurso de abertura de Roberto Farias durante o II Encontro Brasil/Argentina em Buenos Aires, junho 99

mercado; por isso, utilizaram-se de instrumentos jurídicos para contestar a Lei de Obrigatoriedade, argumentando que a delegação dada pelo Legislativo ao Executivo na figura do Conselho Nacional do Cinema para fixar por resolução o número de dias que cada cinema seria obrigado a exibir filmes nacionais era inconstitucional. O argumento usado nas liminares era de que um Conselho não pode agir como se fosse o Congresso Nacional. Apesar da assessoria jurídica do CNC ganhar todos os recursos e de haver pronunciamento do Supremo a favor do cinema nacional, os mandados de segurança continuavam sendo impetrados, liminares sendo concedidas e exibidores descumprindo a Lei.

A Lei de Obrigatoriedade continua em vigor, sendo atualmente muito menos eficaz, porque hoje não contamos com órgãos como o Concine que dinamizava a fiscalização nas salas exibidoras e controlava com ajuda dos fiscais da Embrafilme as rendas de bilheteria, portanto, o problema, hoje, é que não há mais organismos para regular e fiscalizar o mercado.

6.1- EMBRAFILME: QUADROS COMPARATIVOS ENTRE OS CINEMAS BRASILEIRO E ESTRANGEIRO

ARRECADAÇÃO EM CRS (Tabela 04)

ANO	NAC.	%	ESTR.	TOTAL
1971	53.368,910	-	326.992,860	380.361,770
1972	74.262,010	39	389.400,008	463.662,018
1973	81.271,005	9	463.358,583	544.629,588
1974	89.787,200	10	468.530,060	548.317,260
1975	174.836,594	94	790.528,555	965.365.149
1976	252.882,333	44	924.650,317	1.177.532,650
1977	453.325,087	79	1.420.179,789	1.873.504,876
1978	775.731,656	71	1.835.326,859	2.611.058,515
1979	1.016.430,320	31	2.632.356,071	3.648.786,391
1980	743.209,406	-	1.884.094,256	2.627.303,662

(1º sem)

ESPECTADORES

ANO	NAC	%C	ESTR.	%C	TOTAL
1971	28.082,338	-	174.937,981	-	203.020,339
1972	30.967,603	-10	160.521,647	-8	191.489,250
1973	30.815,445	- 0,51	162.562,206	-1	193.377.651
1974	30.665,515	- 0,49	170.625.487	4	201.291,002
1975	48.859,308	59	226.521,138	32	275.380.446
1976	52.046,653	6	198.484,198	-12	250.530,851
1977	50.937,897	-2	157.398,105	-20	280.336.002
1978	61.854,842	21	149.802,182	- 4	211.657,024
1979	55.836.885	-9	136.071,432	- 9	191.908,317
1980	24.569,390	-	58.368,088	-	82.937.478

(1ºsem)

Veja a análise feita por Roberto Farias com relação aos quadros acima:

Nota-se uma tendência de queda no total de espectadores, no final do ano. Mas o cinema brasileiro está lucrando, pois mais que duplicou o número de espectadores/ano, de 71 a 80. Ao se converter em dólar a arrecadação do filme brasileiro, ano a ano, procura-se verificar se houve crescimento real da renda. Verifica-se pelo quadro que, no período de 1974 a 1978, o aumento foi real e chegou a níveis bastante altos, apesar de, entre 1976 e 1978, o aumento de preços dos ingressos não haver ultrapassado a 10%, significando em termos práticos, um congelamento de preços. No ano de 1979, houve uma queda de arrecadação, que já está sendo superada no 1º semestre de 1980. O aumento de preços de ingressos no período de 1979, até 1º semestre de 1980, foi de 66%.⁴⁵

⁴⁵ Discurso de abertura de Roberto Farias durante o II Encontro Brasil/Argentina em Buenos Aires, junho de 1999

CRESCIMENTO REAL DE ARRECADAÇÃO DO FILME BRASILEIRO (Tabela05)

ANO	ARRECADAÇÃO EM US\$	%	COTAÇÃO DO DOLLAR
1974	13.223.446	-	DEZ/74 : 6,790
1975	19.452.224	+ 47	DEZ/75 : 8,988
1976	20.815.073	+ 7	DEZ/76 : 12,149
1977	28.609.977	+ 37	DEZ/77 : 15,845
1978	36.939.602	+ 29	DEZ/78 : 21,000
1979	23.973.071	- 35	DEZ/79 : 42,523
1980	14.206.430	-	JUNHO : 52,315

(1º sem)

CRESCIMENTO REAL DO FILME ESTRANGEIRO

ANO	ARRECADAÇÃO EM US\$	%C	COTAÇÃO DO DOLLAR
1974	67.530.200	-	DEZ/74 : 6,790
1975	87.953.777	+ 30	DEZ/75 : 8,988
1976	76.109.170	- 13	DEZ/76 : 12,149
1977	89.629.522	+ 17	DEZ/77 : 15,845
1978	87.396.517	- 02	DEZ/78 : 21,000
1979	61.904.288	- 29	DEZ/79 : 42,523
1980	36.014.417	-	JUNHO : 52,315

FILME	1979	VARIAÇÃO EM %	CRESC. MÉDIO ANUAL
NACIONAL	13.223.446 23.903.071	+ 80	+ 16,00
ESTRANG.	67.530.220 61.904.288	- 8	- 1,60

6.2- FILMES NACIONAIS E ESTRANGEIROS LANÇADOS E EXIBIDOS NO BRASIL - COMENTÁRIOS DO DIRETOR GERAL DA EMBRAFILME, ROBERTO FARIAS

No primeiro semestre de 1980, foram lançados no Brasil 42 filmes nacionais contra 154 estrangeiros, perfazendo-se um total de 196 filmes lançados. Veja a análise feita pelo cineasta Roberto Farias com relação a arrecadação e os lançamentos dos filmes nacionais e estrangeiros e a participação dos espectadores:

"Os 42 filmes nacionais lançados deram uma arrecadação de CR\$374.327.548,00 e tiveram 10.279.816 espectadores. Os 154 filmes estrangeiros lançados arrecadaram 681.169.235,00 e tiveram 16.129.229 espectadores, totalizando em arrecadação (nacional + estrangeiro) CR\$1.055.496.783,00 e em espectadores (nacional + estrangeiro) 26.409.045. A renda média (arrecadação : número de filmes) por filme nacional foi de CR\$8.912.560,00, enquanto que a renda média do filme estrangeiro foi de CR\$4.423.276. Tudo isso só confirma a preferência do público pelo filme brasileiro. O filme nacional tem 35.46% sobre a arrecadação total (nacional + estrangeiro), enquanto que o filme estrangeiro tem 64% da arrecadação. A média de espectadores (número de espectadores : número de filmes) por filme nacional é de 244.757, enquanto que a média de espectadores de filme estrangeiro é de 104.735, comprovando-se assim a preferência do público pelo filme brasileiro. O filme nacional tem 38.93% sobre o total de espectadores (nacional e estrangeiro), enquanto que o filme estrangeiro tem 61.07% do público. No 1º semestre de 1980, foram exibidos no Brasil 550 filmes nacionais contra 2.471 estrangeiros, perfazendo-se um total de 3.021 filmes exibidos. Os 550 filmes nacionais exibidos deram uma arrecadação de 743.209.406,00 e tiveram 24.569.390 espectadores. Os 2.471 filmes estrangeiros exibidos arrecadaram CR\$ 1.884.094.256,00 e tiveram um número de espectadores igual a 58.368.088. Totalizando em

arrecadação (nacional e estrangeiro), temos CR\$ 2.627.303.662,50 e 82.937.478 espectadores. A renda média (arrecadação : número de filmes) por filme nacional foi de CR\$ 1.351.289,00, enquanto que a renda média do filme estrangeiro exibido foi de CR\$ 762.482,00, quase a metade do filme nacional. O filme nacional tem 28.29% sobre a arrecadação total (nacional e estrangeiro), enquanto o filme estrangeiro tem 71.71% da arrecadação. A média de espectadores (número de espectadores : número de filmes) por filme nacional é de 44.671 ; a do filme estrangeiro é de 23.621, sendo a média de espectadores do filme nacional quase o dobro do filme estrangeiro. Para finalizar, o filme nacional tem 29.62% sobre o total de espectadores e o filme estrangeiro 70.38%.”⁴⁶

Observa-se que a média de espectadores é sempre maior em favor do filme nacional, tanto em relação aos filmes lançados quanto aos exibidos. Filmes exibidos são os lançados no ano mais os de anos anteriores ainda em exibição. Segundo Roberto até os produtores da época duvidavam da preferência do público:

Até cineastas duvidam, às vezes, quando os que conhecem estes dados afirmam a preferência do público pelo filme nacional; no entanto, isso não deveria ser nenhuma surpresa; pois a identificação do público é maior com personagens brasileiras. Essa preferência também se dá na televisão e não causa espanto. A forma de remuneração do produto filme e a do produto novela é muito diferente. Os interesses de distribuidores e exibidores permitem tratar a exibição do filme de forma distinta da televisão. Enquanto a televisão vive da audiência e recebe per capita do patrocinador, nas salas exibidoras, o compromisso é com o produto hegemônico: o filme estrangeiro. O êxito de bilheteria do filme nacional não é garantia de permanência em cartaz, nem permite, por causa disso, a remuneração do produtor na proporção do seu sucesso. No cinema, conseguir um êxito excepcional é muito difícil e quando ele acontece é necessário explorá-lo ao

⁴⁶ Discurso de abertura de Roberto Farias durante o II Encontro Brasil/Argentina em Buenos Aires,

máximo. Entretanto, são inúmeros os casos de filmes com boa renda retirados de cartaz , ou até daqueles batendo recordes de bilheteria para dar lugar ao filme estrangeiro, principal cliente do exibidor. As facilidades de importação sem impostos e as regalias no pagamento do imposto de renda, na remessa de lucros e nos gastos de publicidade e culminam numa série de vantagens que permitem a evasão de renda e a remessa de lucros a dólar privilegiado para o exterior. O CONCINE identificou e denunciou remessa ilegal de dólares para o exterior na rubrica Cinema. A falta de fiscalização do mercado hoje permite sonegação, caixa 2 e outras vantagens. Durante anos, a Embrafilme, fiscalizadora do mercado e detentora do monopólio de venda de ingressos padronizados, uma das receitas da empresa, exigia que o bilhete fosse rasgado pelo bilheteiro à entrada do espectador. Era comum, fiscais encontrarem bilhetes plastificados para serem revendidos inúmeras vezes, sem perigo de desgaste. A EMBRAFILME, levando à frente o programa de valorização e continuidade do filme brasileiro, permitiu a expansão do mercado interno. A ligeira queda de espectadores no ano de 1979 ocorreu devido à natural recessão do mercado face ao contexto financeiro econômico e foi superada no ano de 1980, com os bons filmes que seriam produzidos e lançados por nossa indústria.⁴⁷

ANO	No DIAS	% C	ARRECAD.	% C	ESPECT. NAC.	% C
(Tabela06)						
1974	84	-	89.787.200	-	30.665.515	-
1975	98	+16	174.836.594	+94	48.859.308	+59
1976	112	+14	252.882.333	+44	52.046.653	+6
1977	112	-	453.325.087	+79	50.937.897	-2
1978	133	+18	775.731.656	+71	61.854.842	+2
1979	140	+5	1.016.430.320	+31	55.836.885	-9
1980	70	-	743.209.406	-	24.569.390	-
1º SEM						

⁴⁷ Discurso de abertura de Roberto Farias durante o II Encontro Brasil/Argentina em Buenos Aires, junho 99

O quadro acima mostra o desempenho do cinema brasileiro entre os anos de 1974 e 1980 e seu objetivo é demonstrar o crescimento da participação do filme nacional dentro de nosso mercado.

6.3- PARTICIPAÇÃO DA EMBRAFILME NA PRODUÇÃO NACIONAL DE 1971 ATÉ 1980.

O quadro abaixo procura demonstrar, de forma resumida, a evolução da participação da Empresa na produção brasileira, sob as diversas formas em que atou de 1971 até 1980, ou seja, através de financiamentos, co-produção com adiantamento e avanço sobre receitas de comercialização. É importante ressaltar que até 1974 inclusive, as operações da Embrafilme se restringiam quase que exclusivamente a financiamentos. A partir de 1975, com a introdução de novos sistemas de operação, principalmente os de co-produção, pôde a Empresa aumentar a quantidade de projetos financiados, sempre em posição minoritária, de acordo com o previsto na Lei 6.281/75. Essa filosofia teve reflexos imediatos no mercado, pois tais filmes, à medida em que expandiam sua participação em renda e espectadores – vide quadro – o faziam, obviamente, em prejuízo na época da pornochanchada.

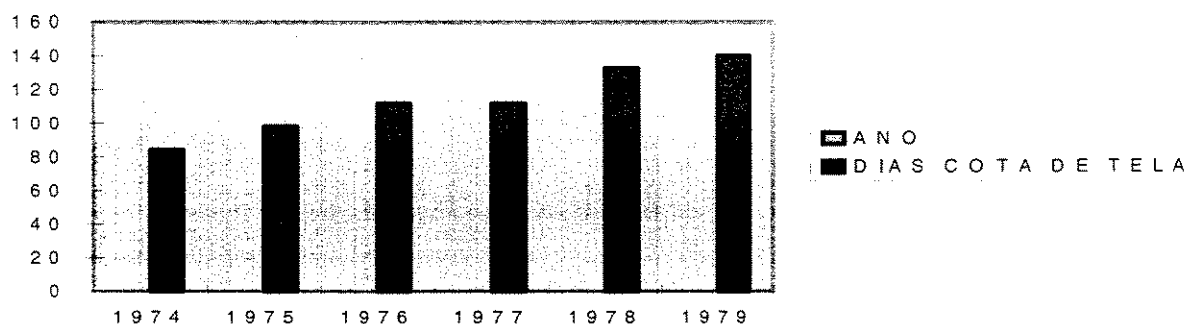
ANO (TABELA07)	ARREC. NACIONAIS	TOTAL	FILMES EMBRA	ARREC. FILMES C/ PART. %
1971	53.368.910		6.554.378	12,28
1972	74.262.010		11.975.916	16,12
1973	81.271.005		8.904.383	10,95
1974	89.787.200		24.966.707	27,80
1975	174.836.594		25.691.043	14,69
1976	252.882.333		75.143.941	29,71
1977	453.325.087		149.744.164	33,03
1978	775.731.656		294.683.301	37,99
1979	1.016.430.320		254.272.520	25,02
1º SEM 1980	743.209.406		268.558.108	36,13
TOTAL	3.715.104.521		1.120.494.450	30,16

ANO	FILMES NACIONAIS ESPECTADORES	TOTAL ESPECTADORES	FILMES C/ PART. EMBRAFILME	%
1971	28.082.358		2.837.093	10,10
1972	30.967.603		4.641.502	14,98
1973	30.815.445		2.637.724	8,55
1974	30.665.515		6.803.153	22,18
1975	48.859.308		6.324.268	12,94
1976	52.046.653		13.944.515	26,79
1977	50.937.897		14.778.952	29,01
1978	61.854.842		21.790.564	35,23
1979	55.836.885		13.375.724	23,95
1º SEM 1980	24.569.390		8.477.213	34,50
TOTAL	414.635.896		414.635.896	23,06

6.4 - RESERVA DE MERCADO ENTRE 1974 E 1986, E A QUANTIDADE DE ESPECTADORES PARA FILMES NACIONAIS E ESTRANGEIROS.

ANO (Tabela 08)	DIAS OBRIG	% CRES.	ESPECT. NACION.	% CRESC.	ESPECT. ESTR.	% CRESC.
1974	84	---	30.665	---	170.625	----
1975	84	---	48.859	+59	226.521	+33
1976	112	+14	52.046	+7	198.484	-12
1977	112	---	50.937	-2	157.398	-21
1978	133	+18	81.854	+21	149.802	-5
1979	140	+5	55.836	-10	136.072	-9
1980	140	---	50.688	-9	114.086	-16
1981	140	---	45.911	-9	92.981	-18
1982	140	---	44.965	-2	82.948	-11
1983	140	---	33.774	-25	72.762	-12
1984	140	---	30.638	-9	59.301	-19
1985	140	---	21.928	-28	69.372	-17
1986	140	---	29.337	+34	98,267	+42

Gráfico 01

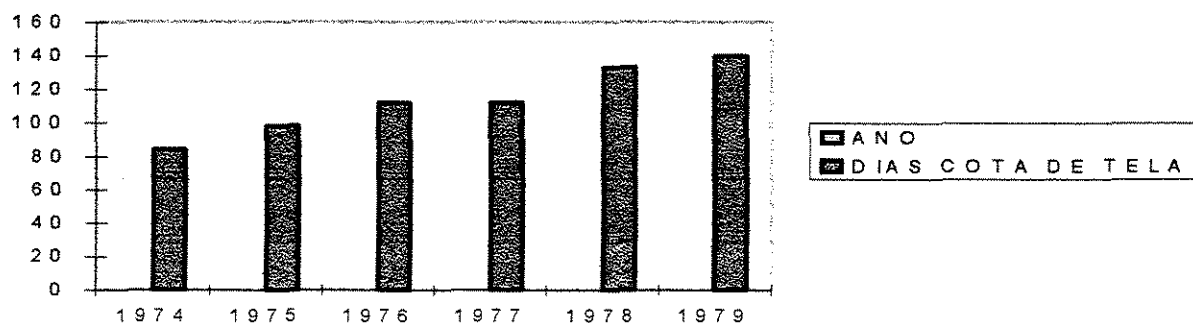


(Tabela editada pelo Concine. Fonte: Empresa Brasileira de Filmes. Pesquisa: José Eufrauzino de Souza. Todas as informações utilizadas estavam em posse do cineasta Roberto Farias e foram autorizadas por ele a serem inseridas neste trabalho).

6.4 - RESERVA DE MERCADO ENTRE 1974 E 1986, E A QUANTIDADE DE ESPECTADORES PARA FILMES NACIONAIS E ESTRANGEIROS.

ANO (Tabela 08)	DIAS OBRIG	% CRES.	ESPECT. NACION.	% CRESC.	ESPECT. ESTR.	% CRESC.
1974	84	---	30.665	---	170.625	---
1975	84	---	48.859	+59	226.521	+33
1976	112	+14	52.046	+7	198.484	-12
1977	112	---	50.937	-2	157.398	-21
1978	133	+18	81.854	+21	149.802	-5
1979	140	+5	55.836	-10	136.072	-9
1980	140	---	50.688	-9	114.086	-16
1981	140	---	45.911	-9	92.981	-18
1982	140	---	44.965	-2	82.948	-11
1983	140	---	33.774	-25	72.762	-12
1984	140	---	30.638	-9	59.301	-19
1985	140	---	21.928	-28	69.372	-17
1986	140	---	29.337	+34	98,267	+42

Gráfico 01



(Tabela editada pelo Concine. Fonte: Empresa Brasileira de Filmes. Pesquisa: José Eufrauzino de Souza. Todas as informações utilizadas estavam em posse do cineasta Roberto Farias e foram autorizadas por ele a serem inseridas neste trabalho).

6.5 - INFORMAÇÕES SOBRE a SITUAÇÃO DO CINEMA em PAÍSES da AMÉRICA LATINA e EUROPA : O primeiro encontro de países de expressão portuguesa e espanhola promovido pela Embrafilme.

As informações existentes nos quadros abaixo fazem parte dos Anais do I Encontro sobre Comercialização de Filmes de Expressão Portuguesa e Espanhola promovido pela Embrafilme na Gestão Roberto Farias, realizado na cidade de Brasília em junho de 1977.

O objetivo desse encontro foi conhecer, debater e propor soluções a problemas que, embora variando de intensidade, foram comuns a todos os países que lutavam por uma legislação que garantisse ao cinema nacional crescer dentro de seus próprios mercados.

Os países participantes desse encontro receberam da Embrafilme, no início deste encontro, a garantia de que o Brasil abriria 20% do seu mercado para a projeção e distribuição dos filmes destes países, criando assim um mercado comum de filmes. Participaram desse encontro representantes de Angola, Argentina, Peru, Colômbia, Venezuela, Espanha, Portugal, México, Paraguai, Uruguai e Venezuela.

O conhecimento da situação da cinematografia desses países nos proporciona um conhecimento de assuntos pertinentes ao desenvolvimento do cinema de origem latina no que diz respeito à produção, distribuição e taxa de ocupação das salas de cinema em cada um dos países participantes.

O objetivo da Embrafilme ao promover estes debates ia ao encontro da situação do cinema brasileiro naquele momento, que buscava também o

desenvolvimento da indústria cinematográfica nacional, através do rompimento das fronteiras nacionais, instituindo uma comunicação mais ampla com mercados cuja identidade cultural permitisse encontrar soluções mais profundas para os problemas da indústria cinematográfica.

Minha intenção é demonstrar qual era a situação dos países quanto ao fomento da produção de filmes e quais eram as reservas que cada país possuía para o desenvolvimento de seu produto fílmico.

Situação do cinema argentino no ano de 1977 – tabela 09

PRODUÇÃO NACIONAL DE LONGA - METRAGEM	DISTRIBUIÇÃO	EXIBIÇÃO Nº DE SALAS	QUOTAS DOS FILMES POR ANO	EMISSORAS DE TELEVISÃO	LEGISLAÇÃO DE CINEMA	ÓRGÃO S OFICIAIS DE CINEMA	POPULAÇÃO DO PAÍS
28 filmes de longa-metragem: dados referentes à produção no início da década de 70	A distribuição dos filmes no mercado interno argentino estava interligada à quota de telas. A a distribuição era feita por empresas estrangeiras e estatais nacionais	-10 salas 70mm: -1.480 salas: 35mm -45 salas: 16mm	4 filmes por trimestre	Dados não fornecidos no encontro, porém o filme argentino só poderia ser veiculado nas emissoras após dois anos de sua exibição nas salas de cinema	Lei 17.741 de 1969, modificada em 1973. Naquele momento estudava-se a reformulação da legislação e a criação da nova lei de cinema	Instituto Nacional de Cinema Argentino	23.250.000

Situação do cinema angolano no ano de 1977

PRODUÇÃO NACIONAL DE LONGA - METRAGEM	DISTRIBUIÇÃO	EXIBIÇÃO Nº DE SALAS	QUOTAS DOS FILMES POR ANO	EMISSORAS DE TELEVISÃO	LEGISLAÇÃO DE CINEMA	ÓRGÃO S OFICIAIS DE CINEMA	POPULAÇÃO DO PAÍS
Longa-metragem inexistente, o país produzia apenas filmes de curta-metragem informativos	Distribuição feita por empresas estrangeira	100 salas: 35mm	Não possuía	Uma emissora de caráter experimental	Em discussão, o estado agia como órgão normativo perante as ações do cinema estrangeiro	Instituto Nacional de Cinema de Angola em implantação	5.673.000

Situação do cinema peruano no ano de 1977

PRODUÇÃO NACIONAL DE LONGA - METRAGEM	DISTRIBUIÇÃO	EXIBIÇÃO Nº DE SALAS	QUOTAS DOS FILMES POR ANO	EMISSORAS DE TELEVISÃO	LEGISLAÇÃO DE CINEMA	ÓRGÃO S OFICIAIS DE CINEMA	POPULAÇÃO DO PAÍS
7	Distribuição Feita por empresas estrangeira e empresas privadas nacionais	350 35mm	Obrigatória de de estréia, o filme permanece nas telas por lei durante 7 dias	5 emissoras com caráter de empresa mista, onde o estado possuía 51% das ações	Lei de Fomento à Indústria Cinematográfica em vigor desde 1974	Oficina Central de Informação	13.500.000

Situação do cinema uruguaio no ano de 1977 Tabela 10

PRODUÇÃO NACIONAL DE LONGA - METRAGEM	DISTRIBUIÇÃO	EXIBIÇÃO Nº DE SALAS	QUOTAS DOS FILMES POR ANO	EMISSORAS DE TELEVISÃO	LEGISLAÇÃO DE CINEMA	ÓRGÃOS OFICIAIS DE CINEMA	POPULAÇÃO DO PAÍS
0	Distribuição estrangeira	193 salas: 35mm 40 salas: 16mm	0	4 canais de televisão: 3 privados e 1 estatal	Não existiam leis para o cinema, mas sim projetos para elaboração e uma política para o setor naquele momento	Departamento de Meios Técnicos da Universidade	2.850.000

Situação do cinema espanhol no ano de 1977

PRODUÇÃO NACIONAL DE LONGA - METRAGEM	DISTRIBUIÇÃO	EXIBIÇÃO Nº DE SALAS	QUOTAS DOS FILMES POR ANO	EMISSORAS DE TELEVISÃO	LEGISLAÇÃO DE CINEMA	ÓRGÃOS OFICIAIS DE CINEMA	POPULAÇÃO DO PAÍS
110	A distribuição era mantida pelos distribuidores nacionais e os estrangeiros	5.028 salas: 35mm 150 salas: 70mm	110	Canais de televisão estatais e privados. Não foi creditado o número de emissoras no país	Elaborada e aplicada pela Direção Federal de Cinematografia	Direção Federal de Cinematografia: Unespanha e Cinespanha	35.000.000

Situação do cinema português no ano de 1977

PRODUÇÃO NACIONAL DE LONGA - METRAGEM	DISTRIBUIÇÃO	EXIBIÇÃO Nº DE SALAS	QUOTAS DOS FILMES POR ANO	EMISSORAS DE TELEVISÃO	LEGISLAÇÃO DE CINEMA	ÓRGÃOS OFICIAIS DE CINEMA	POPULAÇÃO DO PAÍS
45 após a mudança de governo	Possuía 30 distribuidores de filmes nacionais e estrangeiros	25 salas: 70mm 459 salas: 35mm 30 salas: 16mm 80% das salas controladas pelos distribuidores	Não possuía quotas de filmes por ano	2 canais de televisão de origem estatal	Não possuía legislação de cinema, mas normas para financiamento e proteção do produto fílmico	Instituto Português de Cinema	9.000.000

Situação do cinema mexicano no ano de 1977 - Tabela 11

PRODUÇÃO NACIONAL DE LONGA - METRAGEM	DISTRIBUIÇÃO	EXIBIÇÃO Nº DE SALAS	QUOTAS DOS FILMES POR ANO	EMISSORAS DE TELEVISÃO	LEGISLAÇÃO DE CINEMA	ÓRGÃOS OFICIAIS DE CINEMA	POPULAÇÃO DO PAÍS
70	Distribuição nacional em que o Estado é apenas investidor minoritário e distribuidores estrangeiros. Que ocupam a maioria das salas de cinema mexicanas e estrangeiras	7 salas: 70mm 1860 salas: 35mm 800 salas: 16mm	Os filmes mexicanos tinham a garantia de que 51% de suas produções deveriam ser exibidas anualmente	Não fornecido no Encontro	Legislação em reformulação	Conacine, Conacine I, Conacine II	50.000.000

Situação do cinema colombiano no ano de 1977							
PRODUÇÃO NACIONAL DE LONGA - METRAGEM	DISTRIBUIÇÃO	EXIBIÇÃO Nº DE SALAS	QUOTAS DOS FILMES POR ANO	EMISSORAS DE TELEVISÃO	LEGISLAÇÃO DE CINEMA	ÓRGÃOS OFICIAIS DE CINEMA	POPULAÇÃO DO PAÍS
7	A distribuição pertence a representantes estrangeiros e distribuidores colombianos privados	20 salas: 70mm 750 salas divididas pelas bitolas: 16mm e 35mm	Em regulamentação na época	2 emissoras estatais	Lei nº9, regulamentada pelo Decreto 950 de 1976		20.400.000

Situação do cinema paraguaio no ano de 1977							
PRODUÇÃO NACIONAL DE LONGA - METRAGEM	DISTRIBUIÇÃO	EXIBIÇÃO Nº DE SALAS	QUOTAS DOS FILMES POR ANO	EMISSORAS DE TELEVISÃO	LEGISLAÇÃO DE CINEMA	ÓRGÃOS OFICIAIS DE CINEMA	POPULAÇÃO DO PAÍS
Sem produções de longas-metragens, apenas produções de caráter informativo do governo de curta-metragem	A distribuição no país é feita por distribuidores estrangeiros e argentinos	50 salas: 35mm	Não possui quota de exibição, apenas uma norma que visa a exibição de curtas-metragens	3 canais de televisão	Não existia legislação de cinema até aquela data, somente leis normativas referentes à censura dos filmes que eram exibidos no país	Não possui órgãos de representação do cinema paraguaio	2.200.000

Situação do cinema venezuelano no ano de 1977 Tabela 12

PRODUÇÃO NACIONAL DE LONGA - METRAGEM	DISTRIBUIÇÃO	EXIBIÇÃO Nº DE SALAS	QUOTAS DOS FILMES POR ANO	EMISSORAS DE TELEVISÃO	LEGISLAÇÃO DE CINEMA	ÓRGÃOS OFICIAIS DE CINEMA	POPULAÇÃO DO PAÍS
25	Distribuição norte-americana	10 salas: 70mm 641 salas: 35mm 62 salas 16mm	A quota de mercado para filmes nacionais é de 33% ao ano.	4 canais canis de televisão, dois estatais e dois de empresas privadas	Não possuía legislação de cinema no país	Ministério de Fomento	10.000.000

7. A LEGISLAÇÃO CINEMATOGRAFICA NO BRASIL: Um resumo das leis do cinema brasileiro.

<u>Data</u>	<u>Legislação</u>	<u>Conteúdo</u>	<u>Atribuições</u>
1932	Decreto-Lei Nº. 21.240, de 4 de abril de 1932.	Primeira lei de proteção ao cinema brasileiro só entrou em vigor dois anos depois,	• Centralizava e nacionalizava o serviço de censura e criava a Comissão; • criava a taxa cinematográfica para a educação popular; • criava a obrigatoriedade de inclusão de filmes educativos nas programações; • esboçava a lei de quotas de reserva de mercado; Ministério da Educação e Saúde fixaria a proporção da metragem de filmes nacionais a serem obrigatoriamente incluídos na programação mensal.
1934	Decreto 24.651	Criação do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural.	• Amparava e estimulava a produção e exibição de filmes educativos e documentários curtos.

1937	Lei 378, Artigo 40, 13/01/1937	Criação do Instituto Nacional do Cinema Educativo	• Primeiro órgão especificamente voltado para o cinema, para objetivos educacionais e culturais e para a produção de documentários.
1939	Decreto Lei 1.949	Quota de telas para filmes brasileiros	• As salas ficariam obrigadas a exibir no mínimo um filme nacional de longa-metragem por ano.
1946	Portaria do Departamento Nacional de Informações, de 18 de dezembro de 1945	Quota de telas para filmes brasileiros	• As salas ficariam obrigadas a exibir, durante 21 dias por ano, três filmes de longa metragem nacional
1949	Lei 790	Lei de incentivo à aquisição de equipamentos cinematográficos.	• Por um período de cinco anos, concedia isenção de direitos e taxas aduaneiras para a importação de material destinado à cinematografia.
1950	Portaria nº3	Quota de telas para filmes brasileiros	• As salas ficariam obrigadas a exibir, durante 42 dias por ano, seis filmes brasileiros de longa-metragem.

1952	Projetos-de-lei discutidos nos Congressos de Cinema I e II	Objetivo: conhecer problemas do cinema brasileiro e apontar soluções para a conquista do mercado interno. Denunciava os mecanismos de dominação estrangeira, estudava novas formas de produção artesanal que dispensassem os grandes estúdios e o aparato técnico da produção estrangeira; pregava o conteúdo nacional e a opção por temas nacionais nos filmes.	• Definição de filme brasileiro. • Criação da Escola Nacional de Cinema. • Revisão da lei da proporcionalidade (1/8) do filme brasileiro. • Livre importação de filmes virgens. • Adoção de Lei Contingente, disciplinando a importação de filmes estrangeiros. • Facilidades para a implantação de fábricas de filmes virgens no Brasil. • Criação de um banco de crédito e de uma carteira de financiamento para filmes brasileiros. • Reversão ao produtor nacional da taxa municipal; de diversões públicas. • Criação de uma rede de fiscalização de bilheterias dos filmes nacionais para evitar sonegação. • Implementação de uma entidade de promoção e facilitação das exportações de produções brasileiras. • Implementação do Instituto Nacional do Cinema (projeto que já
------	--	--	---

tramitava no Legislativo.

1955	Comissão Municipal de Cinema (SP) (posteriormente estadual)	Relatório com perfil da indústria, ressaltando as potencialidades do mercado.	• Reajuste de preço dos ingressos; • limitação da importação. • Apoio financeiro do governo, implementado através de: -premiação (percentuais sobre renda) no município de São Paulo; -abertura de linhas especiais de crédito no Banco do Estado de SP.
1956	Comissão Federal do Cinema	Comissão existiu entre 1956 e 1958. Encaminhava propostas de políticas cinematográficas.	• modifica a Lei da Remessa de lucros de filmes estrangeiros até 1958 eram subvencionadas pela adoção do câmbio oficial para até 70% destes. (no câmbio livre o valor quintuplicava).
1958	GEIC- Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica	Comissão Federal de Cinema transforma-se no GEIC, subordinado ao Ministério da Educação; órgão centralizador da política cinematográfica. Não consegue implementar ações eficazes nem articular-se à estratégia cultural do Governo. Implementa políticas pro cinema nacional.	• Exigência de cobertura cambial para importação de filmes impressos.
1959	GEIC	Quota de telas para filmes brasileiros	• Mudança do critério de proporcionalidade para exibição do filme nacional durante o ano.

1960	I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica	Procurava viabilizar novos pleitos de proteção estatal para o setor.	• A recuperação da Vera Cruz, transformando-a numa empresa de economia mista.
1961	GEICINE- Grupo Executivo da Ind. Cinematográfica Dec. 50450/61 Dec. 50765/61	Proposta do órgão era superar as limitações do GEIC (e da Comissão Federal) restritas a estudos e consultas	• Cria uma definição de filme brasileiro; • propõe uma distribuição compulsória (não implementada), obrigando distribuidoras instaladas no país a programarem um filme nacional para cada dez estrangeiros; • Exibição de ½ filme nacional/estrangeiro na TV. • Proíbe propaganda nos cinemas e mais de um trailer.
1962	Lei 4.131/62 Dec. 544/62	Inclusão da atividade cinematográfica na Lei de Remessa de Lucros.	• Instituiu desconto de 40% no IR sobre os lucros de filmes estrangeiros para aplicação em produção nacional; como não era obrigatória, política mostrou-se ineficaz. • Quota de exibição na TV de 25 minutos/semana para filme nacional • Dublagem de filme estrangeiro na TV obrigatória.
1963	GEICINE	Quota de telas para filmes brasileiros	• As salas ficariam obrigadas a exibir, durante 56 dias por ano, filmes de longa-metragem nacional
1963	GEICINE	Mudanças administrativas.	• Passa do âmbito do Ministério da Educação

para o do Ministério da Indústria e Comércio.

1963	CAIC- Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica Governo Estado RJ.	Política para injetar recursos na produção cinematográfica nacional.	• Financiamento; • Premiação
1964	Lei 4549 Dec. 55202	Lei de incentivo à aquisição de equipamentos cinematográficos.	• Isenção de impostos para material e equipamento cinematográfico
1965	Lei 4622	Política para caracterização do filme nacional.	• Define filme brasileiro e exige adaptação feita por brasileiro para obras estrangeiras.
1966	Dec. 56499	Criação do Conselho Nacional de Cinema	• Isenta por três anos de impostos o material de laboratório e as fábricas de filmes virgens. • Amplia exibição compulsória.
1966	INC- Instituto Nacional do Cinema DECRETO-LEI Nº 43, DE 18 DE NOVEMBRO DE 1966	Criação do Instituto Nacional do Cinema, autarquia federal subordinada ao MEC, com proposta para centralizar a administração do cinema; criar normas e recursos e respeitar a política liberal. Criou 112 resoluções para o cinema brasileiro.	• Institui contribuição para o desenvolvimento da indústria calculada sobre metragem dos filmes impressos importados; • altera Lei da Remessa de Lucros, tornando obrigatório o recolhimento de parte do desconto do IR sobre a exploração de filmes estrangeiros destinada à produção nacional; • incentiva co-produções com empresas estrangeiras; • institui premiação por

			bilheterias e qualidade;
			• institui prêmio INC (1967) para categorias (diretor, ator etc).
1969	Resolução INC	Quota de telas para filmes brasileiros.	• As salas ficariam obrigadas a exhibir, durante 63 dias por ano, filmes de longa-metragem nacional.
1969	Decreto – Lei nº 862, de 12 de setembro de 1969	Criação da Embrafilme. A Criação da Embrafilme S/A – União e INC canalizou recursos da exploração do filme estrangeiro para o mercado nacional.	• Quotas de exibição passam a pautar-se por estudos econômicos e de mercado; • INC cria sistema de multas por descumprimento da obrigatoriedade; • implanta sistema mecanizado de controle de ingressos; • preocupação com a viabilidade financeira na escolha de projetos a serem financiados.
1970	Resolução INC/Embrafilme	Quota de telas para filmes brasileiros	• As salas ficariam obrigadas a exhibir, durante 84 dias por ano, filmes de longa-metragem nacional
1971	Resolução INC/Embrafilme	Quota de telas para filmes brasileiros	• As salas ficariam obrigadas a exhibir, durante 98 dias por ano, filmes de longa-metragem nacional.
1971	Portaria Gov. Médici	Criação do Departamento de Assuntos Culturais- DAC	• Embrafilme e INC passam a subordinar-se ao DAC
1972	Resolução INC	Aumento de custos de filmes importados.	• Obrigatoriedade de cópiagem de filmes estrangeiros em laboratórios nacionais.
1972	I Congresso da	Reivindicações	• Reformulação

	Indústria Cinematográfica	progressivamente implantadas.	administrativa e operacional da Embrafilme e do INC;
			• criação de um Conselho Nacional de Cinema; • limitação da importação de filmes estrangeiros; • mecanização da venda do ingresso e da fiscalização para controlar bilheterias e evasão de receitas; • Embrafilme deveria tornar-se também distribuidora.
1975	Política Nacional da Cultura	No mesmo ano de lançamento da PNC, ocorrem a extinção do INC e alterações na Embrafilme.	• Nova Embrafilme: aumento do capital e alteração de suas atribuições, passando a financiadora, co-produtora e distribuidora de filmes nacionais. Fontes de receita: venda de ingresso padronizado, contribuição por título de filme para o desenvolvimento da indústria cinematográfica, participação nos filmes co-produzidos e distribuídos e recursos do imposto sobre a remessa de lucros de filmes estrangeiros.
1975	Resolução/INC	Quota de telas para filmes brasileiros	• As salas ficariam obrigadas a exibir, durante 112 dias por ano, filmes de longa-metragem nacional. • Copiagem obrigatória de filmes estrangeiros aumenta para 100%.
1976	Decreto nº77.296, de 16 de março de	Criação do Concine – Conselho Nacional do	• Responsável por normas e pela fiscalização.

1976		Cinema	Controle da obrigatoriedade de exibição.
1977	Resolução/Concine	Lei do dobro	Obriga o exibidor a manter em cartaz durante uma semana adicional o filme nacional com renda igual ou superior à média do cinema.
1978	Resolução/Concine	Quota de telas para filmes brasileiros	As salas ficariam obrigadas a exibir 133 dias por ano filmes de longa metragem nacional
1982	Resolução/Concine	Quota de telas para filmes brasileiros	As salas ficariam obrigadas a exibir 140 dias por ano filmes de longa metragem nacional
1990	Decreto Lei nº 99.226 de 27 de abril de 1990	Extinção da Embrafilme e do Concine	Extinção da Embrafilme e do Concine. Desregulamentação implementada pelo Governo Collor.
1991	LEI Nº 8.313, de 23 de Dezembro de 1991	Lei Rouanet	Restabelece princípios da Lei nº 7.505 ("Lei Sarney"), de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura – PRONAC
1992	DECRETO Nº 575, DE 23 DE JUNHO DE 1992	Transferência de bens, haveres e contencioso judicial da EMBRAFILME	Fica a EMBRAFILME - Distribuidora de Filmes S.A., em liquidação- autorizada a transferir todos os seus bens à União.
1992	DL 567 de 11/6/92	Depreciação acelerada e obrigatoriedade de quotas	Número de dias para cinemas e número de obras para empresas distribuidoras de vídeos. Fixa penalidades.

1993	LEI Nº 8.685, de 20 de Julho de 1993	Lei do Audiovisual	• Cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual
1993	Lei 8490 de 19/11/92	Novas diretrizes para a política cinematográfica.	• Cria a Comissão de Cinema.
1997	Lei 8685 de 20/7/93	Novas diretrizes para a política cinematográfica	• Criação do Ministério da Cultura (MINC). • Cria a renúncia fiscal como mecanismo de fomento à atividade audiovisual. Reedita a renúncia fiscal para remessas de lucros para o exterior decorrentes de comercialização de filmes em território brasileiro.
1997	Portaria 63 do MINC	Novas diretrizes para a política cinematográfica	• Estende benefícios fiscais da Lei 8685 para projetos de exibição, distribuição e infraestrutura técnica de atividades cinematográficas, fixando o limite de R\$3 milhões.
2001	DECRETO Nº 3.811, de 04 de Maio de 2001	Quota de telas para filmes brasileiros	• É fixado o número de dias nos quais as empresas proprietárias, locatárias ou arrendatárias de salas, espaços ou locais de exibição pública comercial exibirão obras cinematográficas brasileiras de longa-metragem seguindo a seguinte classificação: 1 sala: 28 dias 2 salas: 56 dias 3 salas: 84 dias 4 salas: 112 dias 5 salas: 140 dias

			6 salas:154 dias 7 salas:175 dias 8 salas:182 dias 9 salas:196 dias
			10 salas:210 dias 11 salas:217 dias Mais de 11 salas:217 dias + 7 dias por sala
2001	MEDIDA PROVISÓRIA No 2.228-1, de 06/09/2001	Estabelece princípios gerais da Política Nacional do Cinema e do Audiovisual	• Cria o Conselho Superior do Cinema e do Audiovisual; • cria a Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual – ANCINAVE; • institui o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional – PRODECINE; • autoriza a criação de Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional – FUNCINES; • altera a legislação sobre a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional.

Fonte: Ramos, José Mario Ortiz, Cinema, Estado e Lutas Culturais, Anos 50, 60 e 70, Editora Paz e Terra, 1983 e Ramos Fernão (org.), História do Cinema Brasileiro, Circulo do Livro, 1987 pgs 284-288. MINC/SDA, Legislação.

9. CONSIDERAÇÕES FINAIS.

Constatamos neste estudo que antes da gestão Roberto Farias na Embrafilme, o realizador brasileiro que tinha um roteiro em mãos não tinha recursos para produzir seu filmes, a não ser se obtivesse ajuda de produtores e distribuidores privados que aceitassem investir em seus filmes ficando á mercê das regras do mercado privado.

A proposta de reestruturação da Embrafilme em 1975 possibilitou aos produtores nacionais uma realidade diferente, com uma participação mais ativa da Empresa dentro das perspectivas comerciais de cada filme.

Com a estruturação comercial da Embrafilme, o novo modelo para ações comerciais, ganhou proporções bastante animadoras para a classe cinematográfica. Passou-se então a contar com adiantamentos para a produção e também adiantamentos sobre a distribuição dos filmes, o que gerou uma rotatividade maior dos filmes nacionais dentro do mercado brasileiro e ainda possibilitou uma parte do retorno nos investimentos aplicados. A Embrafilme planejou o lançamento da cinematografia brasileira e conquistou capital de giro para investimentos futuros.

A história do cinema nacional, após a criação da Embrafilme, pode ser classificada como uma luta por uma legislação que garantisse nossas reservas de mercado, uma luta na qual os fatores sociais, políticos, econômicos e culturais dos filmes nacionais fossem resguardados.

Foi com o levantamento feito nos primeiros capítulos da dissertação que concluo que a espinha dorsal do cinema brasileiro foi a homologação das leis de protecionismo ao produto fílmico nacional, as quais geraram as institucionalizações das atividades de cinema no Brasil.

O marco inicial do desenvolvimento da cinematografia nacional data de 1932, quando se cria a primeira lei de protecionismo do filme nacional, lei essa que obrigava a exibição de filmes de curtas-metragens educativos antes da exibição de um filme de longa-metragem. Seis anos depois, as salas exibidoras foram obrigadas a passar um filme de longa-metragem por ano, criando assim uma visão de amparo aos produtos fílmicos nacionais.

O crescimento do número de filmes estrangeiros no Brasil durante a década de 40 reforçou a tese de que deveríamos ampliar mais as nossas reservas para os filmes nacionais. Em 1946, a legislação de cinema é reformulada e passamos a ter uma obrigatoriedade de três filmes de longa-metragem por ano.

O resultado inicial não poderia ser outro: passamos a produzir mais filmes e notou-se que uma legislação atuante no amparo à cinematografia nacional estava ganhando proporções.

Tivemos então novas reformulações. Já possuíamos o Instituto de Cinema Educativo e passamos a ter um filme de longa-metragem exibido a cada oito filmes estrangeiros em todas as salas exibidoras do país. Chegamos a produzir 30 filmes de longa metragem em 1961.

Com advento da televisão, o setor de cinema fica estagnado, porém não deixamos de produzir, mas passamos a repensar as atividades e as leis que regiam nossa cinematografia. Chegamos ao número de cinquenta e seis dias de

obrigatoriedade do filme nacional nas salas de cinema em todo o país. É importante ressaltar o surgimento do cinema novo nesta época, além do cinema independente ("marginal"), o revigoramento da produção paulista, o surgimento de produções em outros estados se até mesmo a chamada pornochanchada, que possibilitaram o redimensionamento e trouxeram novas alternativas e questionamentos sobre a política cinematográfica nacional.

A presença da classe cinematográfica foi fator de expansão dos questionamentos sobre o futuro do cinema brasileiro. A classe queria do Estado uma garantia ainda maior para o cinema nacional, queria a possibilidade de produção, queria uma indústria permanente de filmes nacionais.

Foi então extinto o Instituto Nacional de Cinema Educativo e criado o Instituto de Cinema Nacional, uma autarquia que passou a produzir filmes através das arrecadações de parte da bilheteria dos filmes estrangeiros que eram revertidas em fundos para as produções.

As reservas de mercado do filme nacional continuaram a crescer e, paralelamente, o número de produções também; no entanto, gostaria de ressaltar que as transformações nas leis de obrigatoriedade do filme nacional nunca garantiram ao produtor nacional a exibição do seu filme, mas possibilitaram que os mesmos pudessem competir por uma faixa dentro do mercado.

Quando afirmo que a espinha dorsal da institucionalização das atividades de cinema no Brasil foi a criação de uma legislação cinematográfica, é porque foi a partir destas leis que garantimos o aumento das produções e a possibilidade de distribuição e exibição dos filmes brasileiros em nosso mercado.

Com a reestruturação da Embrafilme, em 1975, os produtores brasileiros herdaram toda essa história, além de poder contar com um sistema de controle sobre as operações de produções que viabilizaram os dados necessários para obter os números de renda e frequência dos filmes co-produzidos e distribuídos pela Embrafilme.

Os dados relativos às co-produções da Embrafilme a partir da gestão Roberto Farias foram levantados pelo sistema operacional da Superintendência de Comercialização - SUCOM, à qual devemos atribuir a gerência de comercialização dos filmes, o que possibilitou um conhecimento melhor do nosso mercado, podendo assim determinar quais seriam as melhores formas de explorar as potencialidades dos filmes co-produzidos, distribuídos e comercializados pela Embrafilme, gerando renda para a continuidade das atividades, ou seja, aumentando os investimentos através das rendas dos filmes no mercado.

Reestruturar a distribuidora e aplicar um modelo de operação comercial aos filmes nacionais possibilitou à Embrafilme conhecer melhor o mercado brasileiro no que diz respeito às ações das distribuidoras estrangeiras e as potencialidades dos filmes nacionais. Com isso a Embrafilme passou a direcionar melhor as rendas dos filmes nacionais graças ao sistema de fiscalização criado na época e gerenciado pela Embrafilme em conjunto com o Concine.

Um exemplo de filme que atingiu um grande sucesso através das ações da Superintendência de Comercialização foi "Dona Flor e seus Dois

Marido”, que chegou a ser visto por mais de 12 milhões de pessoas, feito nunca antes alcançado por filmes brasileiros e até hoje imbatível até mesmo pelas bilheterias dos filmes estrangeiros. Mas o primeiro lançamento em escala nacional foi a “Dama do Lotação”, que a Embrafilme ousou lançar simultaneamente em todas as capitais nacionais na mesma semana, com mais de 200 cópias do filme.

Os números alcançados na gestão Roberto Farias constataam que a luta pelo mercado interno foi bastante longa e árdua para o cinema nacional. A Embrafilme atingiu resultados significativos naquela época e as leis de proteção do filme nacional garantiram à Empresa a possibilidade desenvolver um modelo de operação que até hoje não foi sequer igualado.

O crescimento das quotas de exibição do filme nacional, tanto de longa quanto de curta metragem, foi o marco da época. Estruturamos uma carteira de obrigatoriedade de 112 dias de exibição por ano e atingimos 30% do mercado nacional. Hoje este número ainda não foi superado. Ganhamos na época espaço em nosso mercado e o cinema estrangeiro perdeu.

O público brasileiro passou a reconhecer o filme nacional, pois este trazia referências sócio-culturais de identidades marcantes. O filme nacional ganhou identidade própria e quanto mais refletisse nossa cultura, mais êxito ganhávamos junto ao nosso público. A Embrafilme na gestão Roberto Farias ousou de forma profissional e apoiou a constituição, durante mais de quatro anos, uma cinematografia autêntica.

A história nos permitiu retratar um cinema nacional com características de mutação. Foi adaptada várias vezes nosso sistema legal para que dêssemos condições de mercado ao filme brasileiro, que já estava cansado de conviver com a prática de exhibir filmes estrangeiros sem restrições. Concluo este trabalho atribuindo à gestão Roberto Farias a criação de um modelo comercial de produções nacionais que valorizaram e resguardaram nossa cultura de forma profissional, garantindo as conquistas do cinema brasileiro até aquele momento.

Não poderia finalizar este trabalho sem abrir um espaço para aquele que desnordeou durante décadas o desenvolvimento da cinematografia mundial. Analisar a indústria cinematográfica em países latinos americanos é evidenciar a invasão covarde do cinema americano, que dominou os cinemas nacionais e tornou-se ponto de atenção mundial, conquistou o grande público, criou seus mitos, impôs seu ritmo e se tornou um poderoso instrumento de propaganda que “civilizou” o imaginário coletivo, principalmente dos ocidentais.

No Brasil, a hegemonia norte-americana veio se acentuando cada vez mais. O cinema norte-americano já respondia, há mais de cinquenta anos, por mais de 75% das importações de filmes pelo Brasil e supriam 90% do mercado. Nos anos 80, números da Embrafilme indicam que 50% a 60% das exhibições em cinema eram provenientes dos Estados Unidos. Hoje, elas ocupam 90% das salas. O domínio norte-americano se consolidou na década de 90, quando o governo de Fernando Collor de Mello extinguiu a Embrafilme e o Concine. Posteriormente, surgiram as leis Rouanet e do Audiovisual e recentemente a

Ancine, Agência Nacional de Cinema, que garantiram a retomada do cinema brasileiro. Essas medidas precisam avançar, pois viabilizam o dinheiro para a produção, independentemente de retorno do mercado, pois estão desligadas da distribuição e exibição.

Na década de 90, as dez maiores distribuidoras americanas respondiam por 97,5% do mercado brasileiro. Além de ser o maior supridor do mercado internacional, os Estados Unidos ocupam, desde 1991, o segundo lugar na produção, com uma média anual de 562 filmes, antecedido apenas pela Índia, cuja média é de 827 filmes em sua maioria exibidos no próprio país.

Volto a ressaltar que a busca por um mercado nacional de filmes deve ser direcionada às aplicações de uma legislação que favoreça e ampare as atividades do setor, estabeleça uma reserva de mercado digna, contribua com uma fiscalização atuante e aplique resoluções taxativas às ações do cinema americano no mercado nacional.

BIBLIOGRAFIA

- ARAÚJO, Vicente de Paula. A bela época do cinema brasileiro. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- BERNARDET, Jean Claude. Brasil em tempo de cinema. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- _____. Cinema Brasileiro: propostas para uma história. Rio de Janeiro: paz e Terra, 1979.
- _____. O autor no cinema - a política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60. São Paulo: Edusp e Brasiliense 1994.
- _____. O vôo dos anjos: Bressane, Sganzerla. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- CATANI, Afrânio M. e SOUZA, José de Melo. A Chanchada no Cinema Brasileiro. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- DIEGUES, Carlos. Cinema Brasileiro - idéias e imagens. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1988.
- FABRIS, Mariarosario. Nelson Pereira dos Santos - um olhar neo-realista? São Paulo: Fapesp e Edusp, 1994.
- FEIJÓ, Martin Cezar. Anabasis Glauber - Da Idade dos homens à idade dos Deuses. São Paulo: Anabasis Promoções Culturais e Editoriais, 1996.
- FERREIRA, Jairo. Cinema de invenção. São Paulo: Max Limonad e Embrafilme, 1986.
- GALVÃO, Maria Rita. Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Embrafilme, 1981.
-

GALVÃO, Maria Rita e Bernardet, Jean-Claude. Cinema: Repercussões em Caixa de Eco Ideológica, Ed. Brasiliense/Embrafilme. São Paulo, 1983.

MELO, Saulo Pereira de. Limite - um filme de Mário Peixoto. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

ORTIZ RAMOS, José Mário. Cinema Estado e Lutas Culturais -anos 50/60/70. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

PEREIRA, Geraldo Santos. Plano Geral do Cinema Brasileiro, história, cultura, economia e legislação. Rio de Janeiro, Borsoi, 1973

PIERRE, Sylvie. Glauber Rocha. Campinas: Papyrus Editora, 1996.

RAMOS, Fernão. (Org.) História do Cinema Brasileiro. São Paulo: Art Editora, 1987.

RAMOS, Fernão. Cinema marginal (1963/1973) - a representação em seu limite. São Paulo: Brasiliense e Embrafilme/MinC, 1987.

ROCHA, Glauber. Revolução do Cinema Novo. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

SALEM, Helena. Leon Hirszman - o navegador das estrelas. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

SALEM, Helena. Nelson Pereira dos Santos - o sonho possível do cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1986. (2 a. edição).

SALLES GOMES, Paulo Emílio. Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

SILVA CARVALHO, Maria do Socorro. Imagens de um tempo em movimento cinema e cultura na Bahia nos anos JK (1956-1961). Salvador, Edufba, 1999.

Silva Neto, Antonio Leão. Dicionário de Filmes Brasileiros : Longa metragem. Futuro Mundo Gráfica e Editora, São Paulo, 2002.

SIMIS, Anita. Estado e Cinema no Brasil. São Paulo: Annablume e Fapesp, 1996.

SOUZA, Carlos Roberto. Nossa aventura na tela - a trajetória fascinante do cinema brasileiro da primeira filmagem a "Central do Brasil". São Paulo: Cultura Editores Associados, 1999.

VIANY, Alex. Introdução ao cinema brasileiro. Rio de Janeiro:

Embrafilme/Alhambra, 1987. (2 a. edição).

XAVIER, Ismail Alegorias do subdesenvolvimento - Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.

XAVIER, Ismail, BERNARDET, Jean Claude e PEREIRA, Miguel. O desafio do cinema - a política do estado e a política dos autores. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1985.

_____, Embrafilme, Mercado Comum de Cinema, Rio de Janeiro, 1977.

ARTIGOS E PERIÓDICOS

- Cinema aponta candidatos após discussões exaustivas. Jornal O Globo março de 1985.
- Vários autores.Revista Cinema n. 4, Fundação Cinemateca Brasileira. São Paulo, agosto1974.
- Xavier, Ismail. O cinema brasileiro hoje, Entrevista, Caderno Mais, Folha de São Paulo, dezembro de 2000.
- Dahl, Gustavo. Cinema dos EUA pede voz na política FHC, Caderno 2, O Estado de São Paulo. Agosto de 2001.
- Revista de Cinema n. 17, Entrevista Luiz Carlos Barreto, Setembro 2001.
- Revista de Cinema n.26, Entrevista Sérgio Bianchi, junho 2002.
- Revista de Cinema n. 25, Cinema Brasileiro em Nova York, maio 2002
- Revista E, Sesc-sp n. 08, Altantida 60 anos, março 2001
- Embrafilme, Anais do I Encontro sobre Comercialização de Filmes de expressão Portuguesa e Espanhola, Uma proposta Brasileira aos países de expressão Portuguesa e Espanhola, Brasília, 1977.