

# CINEMA BRASILEIRO NA ÉPOCA DA EMBRAFILME: PENETRAÇÃO DE MERCADO ATRAVÉS DA AÇÃO DO ESTADO

Renato de Campos\*

A Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S/A) surge no cenário do cinema brasileiro sob a égide da ditadura militar, através do Decreto-Lei nº 862 de 12 de Setembro de 1969. As incumbências primeiras da Embrafilme eram: “a distribuição de filmes no exterior, sua promoção, realização de mostras e apresentação em festivais, visando à difusão do filme brasileiro em seus aspectos culturais, artísticos e científicos, como órgão de cooperação com o INC, podendo exercer atividades comerciais ou industriais relacionadas com o objeto principal de sua atividade” (Amâncio, 2000, p.23).

Politicamente, era uma tentativa do Estado em centralizar as produções cinematográficas de modo a exercer maior influência no setor. Mercadologicamente, revelou-se uma possibilidade de penetração de mercado, promovendo uma maior presença do filme nacional em seu próprio mercado, uma espécie de sustentáculo deste setor onde a dominação estrangeira é praticamente total.

Após alguns anos de sua fundação, o posicionamento de mercado da Embrafilme era assim caracterizado por Amâncio (2000, p.41):

“Um balanço da situação do cinema, no início do ano de 1974, permite afirmar que algumas conquistas foram consolidadas, entre elas: a) a regulamentação estatal quanto à obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais teve aumento progressivo, num claro reconhecimento da necessidade de uma reserva para o produto nacional em seu próprio mercado; b) o fim das expectativas quanto a uma possibilidade de investida comercial do filme brasileiro no mercado externo. Os avanços nesse sentido passam a se situar no campo diplomático, ideológico ou cultural. Tudo vai bem num país que até reflete sobre sua miséria. Inversão da proposta, a conquista do mercado interno, viável

\* Professor do Depto. de Ciências Humanas e Sociais do Centro Universitário de Araraquara – UNIARA. Especialista em Teorias e Técnicas da Comunicação Social, Mestre em Comunicação e Mercado pela Faculdade de Comunicação Social Cásper Líbero.

economicamente para as pretensões da indústria, atende aos interesses de um projeto nacionalista do governo militar; c) implemento de recursos financeiros destinados diretamente à produção, através da operação de financiamento pelo reforço do critério de quantidade; d) fortalecimento dos setores produtivos organizados da atividade cinematográfica, em diálogo próximo e constante com os estamentos detentores do poder; e) em nível administrativo, a ampliação dos horizontes da máquina estatal para maior eficiência e controle do mercado”.

Não que o Estado estivesse ausente do setor cinematográfico até então, pelo contrário, legislações visando alicerçar o cinema nacional acontecem desde a década de trinta como podemos vislumbrar no trabalho de Anita Simis: Estado e Cinema no Brasil. O que acontece através da presença Embrafilme é: a) um fortalecimento do setor produtivo, que vê na aplicação da legislação vigente, possibilidades garantidas de escoamento de seus trabalhos e b) a consolidação da posição de mercado para filmes nacionais, pelo menos na década de 70. Amâncio demonstra estes dois aspectos em sua obra: “O setor cinematográfico conhece, a partir dos primeiros anos da década de 70, a fase áurea de sua relação industrial intermediada pelo Estado e só sofrerá os primeiros revezes no início dos anos 80. Neste período verá consolidar-se um mercado de amplas proporções, ainda que majoritariamente ocupado pelo produto estrangeiro” (Amâncio, 2000, p.56).

A seguinte tabela, também retirada da obra de Amâncio (2000, p.77) também é muito ilustrativa sobre o fenômeno Embrafilme durante a década de 70:

Ano	Nacional	%	Estrangeiro	%	Total	%
1974	30.665.515	-	170.625.487	-	201.291.002	-
1975	48.859.308	59	226.521.138	32	275.380.446	36
1976	52.046.653	6	198.484.198	-12	250.530.851	-9
1977	50.937.897	-2	157.398.105	-20	208.336.002	-16
1978	61.854.842	21	149.802.182	-4	211.657.024	1
1979	55.836.885	-9	136.071.432	-9	191.908.317	-9

Tabela. Número de Espectadores (Fonte: Embrafilme, 1980).

Percebemos um acentuado crescimento da presença do cinema nacional no mercado interno durante o período analisado, e isto se fazia em detrimento ao cinema estrangeiro dominante, visto que, excetuando-se o ano de 1979, todos os outros anos a taxa de crescimento de espectadores para o cinema nacional demonstra-se superior ao do cinema estrangeiro em um mercado restrito em seu crescimento. Tal avaliação demonstra-se mais evidente se transformarmos os números apresentados em percentuais:

1974	15,23%
1975	17,74%
1976	20,77%
1977	24,45%
1978	29,22%
1979	29,10%

A Embrafilme marca, no cenário do cinema brasileiro, uma etapa onde se obteve um relativo sucesso de mercado, uma boa presença do filme brasileiro nas salas de exibição, e a consolidação da presença do Estado como agente interventor da política, legislação e mercado cinematográfico. Se, anteriormente, a presença do Estado era meramente como órgão legislador; através da Embrafilme abre-se a possibilidade de um atrelamento maior entre Estado e cinema no Brasil, devido às características de mercado implementadas por este órgão governamental, as quais foram elencadas por Carlos Calil em palestra promovida pela Educine em Julho de 2002:

“Por último, mas não menos importante o governo Geisel, inspirado por cineastas e pressionado por eles, preparou em 1975 uma estrutura institucional para intervir no mercado interno por meio de uma distribuidora forte, capaz de competir com as majors americanas instaladas no país, estou falando da Embrafilme, a aliança com o governo militar que pode causar perplexidade em alguns de vocês, se baseou em dois principais pontos de convergência, entre esquerda e direita, o nacionalismo e substituição de importações. Esse é o eixo ideológico onde se instala no Brasil, e que interessava tanto para o governo militar de direita e os cineastas de esquerda. O mesmo vale para a TV Globo além do valor estratégico de delimitação e expansão das fronteiras geográficas pela cultura e pela mídia. Dentre estas fabulosas contradições estava em posição privilegiada a censura, enquanto o papel do censor era exercida no Ministério da Justiça. O MEC ao qual está ligada a Embrafilme produzia os filmes que seriam objeto da sua tesoura. Era muito para a cabeça dos militares e de muitos sociólogos que não conseguem entender essa contradição até hoje. Foi no fim deste decênio que se dobrou a conquista do mercado interno, quando o cinema brasileiro atingiu a cifra de 30% dos ingressos vendidos durante um ano. Tal resultado, que é extraordinário, implicou a legitimação do projeto institucional com toda a contradição que existia e o aumento da receita interna inibindo a exportação de divisas e capitalizando o setor. Naquela época se dizia: mercado é cultura. As duas indústrias, a do cinema e da TV pareciam, neste tempo, igualmente possíveis, hoje sabemos perfeitamente que se tratava de uma doce ilusão, pelo menos na área do cinema”(Calil, 2002).

Este posicionamento do cinema brasileiro, inimaginável nos dias atuais, foi fruto de uma empresa como a Embrafilme, um órgão ligado ao governo que, além de investir na produção e se encarregar da distribuição, agiu de modo a regulamentar o setor do cinema no Brasil, algo que hoje não temos. Vejamos o depoimento de Carlos Calil a este respeito:

“A distribuidora da Embrafilme começou a procurar ela própria financiar filmes de mercado, onde ela trabalhou? Fazendo Xuxa e Trapalhões, que durante certo tempo passaram a ser os Blockbusters da distribuidora, e faziam um bom papel, porque de fato estavam no ranking disputando mercado. Os Trapalhões preferiam ser distribuídos pela Embrafilme porque eles não eram roubados. Eles não precisavam ser distribuídos pela Embrafilme, qualquer distribuidora queria Os Trapalhões ou a Xuxa, só que em cinema, o produtor rouba o cineasta; rouba a equipe. O distribuidor rouba o produtor e o exibidor rouba do distribuidor, então é da natureza do negócio um roubando o outro. Neste momento, como é uma empresa pública, roubar não é possível, esses filmes preferiam ir aí, porque eram muito bem tratados, principalmente na hora de receber” (Calil, 2002).

Ainda segundo Carlos Calil, todo este sucesso atingido pela Embrafilme não foi suficiente para o posicionamento do cinema brasileiro de modo estável pelo menos em seu mercado interno, crises foram constantes, possibilidades de atuação da Embrafilme como distribuidora e exibidora foram fechadas por posicionamentos políticos e a empresa ficou fadada ao fracasso por esta restrição de seu campo de atuação (Calil, 2002):

“A década de 80 foi a década que o cinema brasileiro colecionou todas as crises possíveis. A primeira crise, de cunho político, a de sucessão de Roberto Farias, que queria continuar como diretor geral. O diretor da distribuidora, Gustavo Dahl, se candidatou, o cinema brasileiro, que estava unido em torno desta gestão, rompeu-se em dois, o grupo do Gustavo Dahl e o grupo do Roberto Farias, isso significou que um grupo neutralizaria o outro e a política estava tomando o lugar principal na vida dos cineastas. Quando chega o Ministro Viriato Portela, assumindo no governo Figueiredo, ele se deparou com o fato de ter uma classe dividida, portanto ele procurou o chamado tércios, tese clássica em teoria política, o tércios foi chamado do Itamaraty para administrar a Embrafilme. O Celso Amorim achou que o melhor que tinha a fazer era chamar os dois e dar, a cada um deles, um projeto para que eles tivessem os ânimos acalmados durante um certo tempo. E contratou junto a Roberto Farias, nada menos que *Pra Frente Brasil* e junto a Gustavo Dahl, *Tensão no Rio*. Estes dois filmes desgastaram profundamente a Embrafilme, um derrubou o outro, *Pra Frente Brasil* quando foi lançado, foi considerado uma profunda inconveniência para o governo militar, o SNI, pediu a demissão do diretor geral da Embrafilme, porque aplicar dinheiro público, do regime, num filme contra o regime, portanto o senhor vai procurar sarna em outro lugar. E *Tensão no Rio*, que é de um ano depois, Celso Amorim

já tinha saído, e quem está na Embrafilme sofreu este extraordinário desgaste de um filme excessivamente caro e excessivamente sem caráter. Estes dois filmes advêm diretamente da crise de sucessão da Embrafilme e que levaram a empresa a uma crise política e econômica sem precedentes”.

Neste mesmo sentido Calil ainda enumera outros fatores, além do político que desgastaram a Embrafilme:

“O esgotamento da Embrafilme se deve a alguns fatores, eu acho importante contar para vocês: primeiro deles, a Embrafilme, que podia ter estabelecido um circuito de exibição no Brasil, portanto verticalizando, como os americanos verticalizam a sua atividade, não pôde fazer isso porque os cineastas impediram-na, houve um momento em que a Embrafilme tinha dinheiro para comprar um circuito de exibição, os cineastas criaram uma cooperativa brasileira de cinema, liderada por Nelson Pereira dos Santos, foram buscar o dinheiro da Embrafilme, a Embrafilme ainda bancou para eles, para eles administrarem. A lógica da visão do cineasta é a seguinte: há público para cinema brasileiro, o público está louco para ver “quem buro buro, bora bora”, uma coisa que a gente sabia que não tinha, então basta ser exibido e as massas afluirão. As massas não afluíram e este circuito acabou na praia, foi um investimento que a Embrafilme fez, enorme se diluiu. A Embrafilme não percebeu que parte de sua força estaria também em ampliar a sua carteira para filmes estrangeiros de qualidade. Um diretor da Embrafilme foi ao Festival de Cannes, viu um filme, que não foi comprado por nenhum distribuidor brasileiro, o diretor comprou e trouxe para o Brasil, e não pôde lançar, porque os cineastas brasileiros acharam aquilo um absurdo! Como lançar um filme estrangeiro ao invés de lançar os nossos, assim invés de, como se não pudesse agregar. E a Embrafilme repassou para uma distribuidora a preço de banana e a Embrafilme abortou tanto o projeto de se tornar uma major completa do cinema quanto abortou a idéia de se tornar uma distribuidora de filmes estrangeiros de qualidade. Que sabemos ser uma condição *sine qua non* de uma cinematografia mais enfraquecida. A terceira grande goleada, quando o mercado de vídeo se apresenta um mercado promissor, os cineastas fecham posição em relação a Zelito Viana que consegue entrar na Globo e criar a Globo Vídeo, que foi uma grande porcaria, vocês sabem, porcaria técnica, porcaria industrial, morreu na praia. E a Embrafilme teve que ceder todos os seus direitos, toda a coleção brasileira clássica e contemporânea para a Globo Filmes. Portanto a Embrafilme ficou confinada na exclusiva produção e distribuição de longa metragens para o mercado interno, sem poder abrir industrialmente as suas possibilidades, se teria dado certo ou não, eu não sou capaz de dizer. Vou dizer que este projeto de modernização e abrangência foi abortado” (Calil, 2002).

Talvez por esta restrição de seu campo de atuação, pela não busca de novas oportunidades mercadológicas que a Embrafilme começou a demonstrar

suas fraquezas de modo mais aparente, as quais culminaram com uma década de 80, principalmente em sua segunda metade, catastrófica para o cinema nacional. Como observa Carlos Calil (2002):

“As fontes de renda da Embrafilme começaram a minguar e o aumento dos custos dos filmes, então a Embrafilme diminuiu a sua capacidade de intervenção na cultura. A Embrafilme tinha naquela época algo como dez milhões de dólares por ano de captação de recursos via institucional, via impostos. E os custos dos filmes subiram muito, sobretudo os custos de lançamento, via publicidade, explodiram nesta década, houve então uma enorme crise de representatividade, o cinema brasileiro não produziu mais filmes interessantes, os filmes depois de 86 são quase irrelevantes, nenhum deles conquistou prêmios internacionais, nenhum deles alcançou boa crítica que são as duas fontes de prestígio e de poder para uma cinematografia. Então o cinema brasileiro entrou numa crise criativa enorme, eu chamo de crise criativa quando a obra que se produz não dialoga mais com a sociedade, portanto ela está tomada por uma crise da representatividade, esse cenário do final da década de 80, é a encarnação de uma crise da representatividade”.

Neste cenário de perda de influência e competitividade no setor que temos, no governo de Fernando Collor de Melo, o fechamento da Embrafilme, e com ela o aniquilamento de toda a estrutura criada para fiscalização e regulamentação do setor. É a partir deste momento que o liberalismo econômico, impregnado ideologicamente, se faz transparecer. A retirada do Estado como agente regulador do setor cinematográfico no Brasil se fez abruptamente, gerando uma verdadeira panacéia em termos de possibilidade de controle e averiguação de dados, os quais, hoje, possam ser muito discutíveis. Este desmantelamento estrutural fez-se aparente em termos de produção filmica com uma verdadeira paralisação das produções nos primeiros anos da década de 90.

Quando o então presidente Fernando Collor encerra as portas da Embrafilme não há uma preocupação com a produção cultural nacional no sentido de se criar canais alternativos para o que vinha sendo produzido, bem ou mal, pela estrutura então vigente, esta falta de alternativas causou um colapso nas possibilidades de produção e a conseqüente estagnação do cinema nacional nos primeiros anos da década de 90. Na realidade Collor não fez nada que não estivesse implícito em sua campanha à presidência: uma atenção especial às leis de mercado, uma propensão à abertura da economia brasileira ao mercado externo, uma verdadeira apologia à integração brasileira ao processo de globalização, ideologicamente representada pelo neoliberalismo econômico. Neste sentido, a produção cinematográfica, como tantos outros setores da economia nacional, pereceu frente a voraz competitividade representada pelos produtos estrangeiros. Ainda mais o cinema, terra conquistada a muito pela

cinematografia de Hollywood.

Anita Simis traça observações sobre esta etapa: “Em 1989, durante a campanha eleitoral, Fernando Collor, propondo o fim do clientelismo, afirmava que o Estado que empresa espetáculos, patrocina artistas ou promove iniciativas, na verdade, favorece uma *cultura oficial*, e por isso, propunha que a gerência dos teatros, festivais, concertos, exposições, bibliotecas e museus deveriam ficar a cargo dos artistas, empreendedores culturais e educadores, nunca dos burocratas. Como veremos a seguir, ele desconsiderava o papel do Estado no estabelecimento de normas igualitárias de competitividade, impondo um mercado onde a livre concorrência entre leões e macacos ocorre em um deserto sem árvores. Logo que assumiu, o governo Collor extinguiu ou dissolveu diversos órgãos, como o Ministério da Cultura (1985), que significava apenas 0,5% do orçamento da União; a Fundação do Cinema Brasileiro (1987), que além de realizar festivais e conceder prêmios, desenvolvia a pesquisa, a conservação de filmes e a formação profissional; o Concine (1976), que exercia a função de normatizar, controlar e fiscalizar as atividades cinematográficas e de vídeo; a Embrafilme (1969), responsável por diversas atividades entre as quais o financiamento, a distribuição e a exibição dos filmes nacionais; aboliu os incentivos fiscais para aplicação na área cultural (Lei Sarney) e criou a Secretaria da Cultura. Na verdade o Estado abandonava sua posição de árbitro entre as disputas envolvidas, mas sem propor uma política que sinalizasse as vias para o desenvolvimento cultural” (Simis, 1998, p.21).

Este abandono da política cinematográfica nacional também é salientado por João Batista de Andrade:

“Collor acabou com a política do cinema, jogando fora o bebê junto com a água suja, sendo que podia ter feito um processo progressivo. Eu, por exemplo, tinha uma proposta para a Embrafilme. Como ela vivia dos impostos de cinema, poderia se tornar uma carteira descentralizada de financiamento, criando o adicional de bilheteria para premiar a performance de um filme nos cinemas, e continuaria sendo a distribuidora comercial. De 600 funcionários, passaria a ter 50. Mas, como todo mundo falava mal da Embrafilme, inclusive os cineastas, Collor, com seu oportunismo e irresponsabilidade, resolveu acabar com a Embrafilme e o Concine (Conselho Nacional de Cinema)” (Andrade Apud Nagib, 2002, p.60).

Percebe-se, portanto, que não apenas o cinema nacional foi atingido e seus habituais canais de produção, distribuição e exibição foram praticamente extintos, toda a estrutura de produção cultural no Brasil, de certa forma, sofreu este impacto. A retirada abrupta do Estado da área cinematográfica gerou consequências drásticas não só para a produção cultural, mas também para a regulamentação e controle de todo este setor:

“As conseqüências foram imediatas: os dados estatísticos sobre o mercado cinematográfico deixaram de ser computados; perdeu-se o controle sobre a remessa de lucros obtida com a comercialização dos filmes importados para as matrizes estrangeiras, cujo montante aferido, só no primeiro semestre de 1989, somava US\$ 23.640.908,31; os acordos de co-produção e de integração do cinema ibero-americano por meio de um mercado comum foram engavetados; no mercado de videocassetes, o direito autoral foi burlado, pois, sem fiscalização, a pirataria voltou a crescer. O que a gestão do primeiro secretário da cultura, Ipojuca Pontes, apresentou, restringia-se apenas às medidas que visavam ao controle da autenticidade das cópias de vídeo, atendendo assim às reivindicações dos interesses estrangeiros ao coibir a pirataria num setor onde prevalece o produto importado. A secretaria transformava-se em vigia do direito autoral em troca da receita proveniente da emissão de etiquetas. Quanto ao setor exibidor, historicamente ligado ao distribuidor de filmes estrangeiros pelo sistema de lote, transferia-lhe o controle da renda de suas bilheterias. Até então, o controle era feito com base na revenda dos ingressos padronizados fornecidos pela Embrafilme” (Simis, 1998, p.22).

A década de noventa representa, pelo menos em seu início, uma herança trágica ao cinema nacional. Como vimos, há tanto crise de produção como crise de regulamentação, beneficiando o lado dominante, neste caso o cinema estrangeiro aqui enraizado.

#### Referências bibliográficas:

AMANCIO, Tunico. **Artes e manhas da Embrafilme: Cinema Estatal Brasileiro em Sua Época de Ouro (1977-1981)**. Niterói: EdUFF, 2000.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema: ensaios sobre o cinema brasileiro**. 3.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978 (Col. Cinema, v.3).

\_\_\_\_\_. **Cinema brasileiro: Propostas para uma história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

CALIL, Carlos Augusto. Cinema; Mercado dos Anos 70 aos Anos 80. **História recente do cinema brasileiro**. São Paulo: Educine, 06 Jul. 2002.

CERVO, Amado Luiz; BERVIAN, Pedro Alcino. **Metodologia científica**. São Paulo: Prentice Hall, 2002.

FINGUERUT, Silva. **Cinema brasileiro: 90 anos**. Fundação Roberto Marinho, 1986.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980 (Col. Cinema; v.8).

NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada: Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo: Ed. 34, 2002 (ISBN 85-7326-254-0).

SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume, 1996 (Selo Universidade; 51) – ISBN: 85-85596-69-3.

\_\_\_\_\_. Como (sobre)vive o cinema. **Revista Universidade e Sociedade**. São Paulo: Ano VIII, n.16, p.21-26, Jun. 1998.

VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Alhambra-Embrafilme, 1987.

#### **Resumo:**

Para o cinema brasileiro, a Embrafilme representa a consolidação das ações do Estado sobre a política cultural voltada principalmente à produção, distribuição e exibição das produções filmicas nacionais. Forma de se manter a presença dos filmes nacionais em um mercado há muito dominado pelo que vem de fora. Forma, também, de posicionar tais produções audiovisuais no centro da questão cultural nacional. A mudança do processo político representado pelo fim da ditadura militar e ascensão de uma ideologia mais liberal culminou com o fechamento deste órgão, dentre outros ligados à cultura nacional. Este panorama determinou uma herança trágica para o cinema nacional no início da década de 90 – praticamente a paralisação total das produções nacionais, até o advento de outros mecanismos que incentivassem sua retomada.

#### **Palavras-chave:**

Cinema; Cinema Brasileiro; Mercado Cinematográfico; História do Cinema.