

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE CIÊNCIAS ECONÔMICAS  
DEPARTAMENTO DE ECONOMIA E RELAÇÕES INTERNACIONAIS**

**LUCAS COSTA NOGUEIRA DA SILVA**

***CINEMA MADE IN BRAZIL* - O COMPLEXO AUDIOVISUAL DO CINEMA NOVO:  
AS CONFLUÊNCIAS ECONÔMICAS, POLÍTICAS, SOCIAIS E CULTURAIS DO  
PERÍODO (1950-1974)**

**Porto Alegre  
2018**

**LUCAS COSTA NOGUEIRA DA SILVA**

***CINEMA MADE IN BRAZIL* - O COMPLEXO AUDIOVISUAL DO CINEMA NOVO:  
AS CONFLUÊNCIAS ECONÔMICAS, POLÍTICAS, SOCIAIS E CULTURAIS DO  
PERÍODO (1950-1974)**

Trabalho de conclusão submetido ao Curso de Graduação em Economia da Faculdade de Ciências Econômicas da UFRGS, como requisito parcial para obtenção do título Bacharel em Economia.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Ernesto Filippi

**Porto Alegre  
2018**



**LUCAS COSTA NOGUEIRA DA SILVA**

***CINEMA MADE IN BRAZIL - O COMPLEXO AUDIOVISUAL DO CINEMA NOVO:  
AS CONFLUÊNCIAS ECONÔMICAS, POLÍTICAS, SOCIAIS E CULTURAIS DO  
PERÍODO (1950-1974)***

Trabalho de conclusão submetido ao Curso de Graduação em Economia da Faculdade de Ciências Econômicas da UFRGS, como requisito parcial para obtenção do título Bacharel em Economia.

Aprovada em: Porto Alegre, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2018.

BANCA EXAMINADORA:

---

Prof. Dr. Eduardo Ernesto Filippi – Orientador

UFRGS

---

Prof. Dr. Hélio Afonso de Aguiar Filho

UFRGS

---

Prof. Dr. Hermógenes Saviani Filho

UFRGS

## AGRADECIMENTOS

Devido ao longo histórico de pobreza que perpassa gerações da minha família, outros parentes foram impossibilitados de obter o tão sonhado diploma de ensino superior. Ademais, ser a primeira pessoa da família a concluir uma faculdade não significa, de modo algum, puro mérito ou puro esforço pessoal, como é conferido comumente; mas sim, de um conjunto de pequenas e grandes vitórias coletivas, e de apoio institucional para tal. Logo, começo agradecendo a todas as lutas sociais e políticas realizadas e conquistadas pelo Movimento Negro no país, pois o meu ingresso na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, deve-se, indiscutivelmente, à política de ações afirmativas (cotas raciais).

Agradeço, e dedico, acima de tudo, esta conclusão de curso à minha mãe, Iara Regina Nogueira Machado. Mãe solteira e negra, que criou belissimamente, de maneira doce e corajosa, seus 4 filhos. Mulher detentora de um coração destemido, o qual serve para enfrentar as injustiças e desigualdades de classe e de gênero, porém que jamais perdeu a ternura e a alegria de ser quem é.

Aos meus irmãos, Thiago Nogueira Machado, Matheus Nogueira Balhego e Moises Nogueira Balhego. Gostaria de dizer que os amo, mesmo que eu não diga isso com a frequência que deveria. Ressalto a importância do Thiago - estudante cotista do curso de História pela mesma universidade - que, além do apoio financeiro, foi um ombro amigo nos momentos difíceis que passei ao longo destes anos cursando Economia.

Não posso deixar de agradecer à Letícia Paim Arnold, formanda em economia, que está minha namorada, por todo o carinho, afeto, apoio psicológico e, sobretudo, intelectual. Esta monografia não seria viabilizada em tempo hábil sem sua inteligência e revisões constantes deste trabalho. Além disso, sua companhia para ver Glauber Rocha, e suas interpretações, foi de suma importância para o meu crescimento pessoal.

Agradeço ao meu orientador, Eduardo Ernesto Filippi, pela liberdade da escrita e por me incentivar em abordar um tema inédito na faculdade de economia. Além disso, suas aulas de História Econômica Geral e de Economia Brasileira Contemporânea foram de grande aprendizagem e me fizeram gostar ainda mais desta ciência.

Sem sombra de dúvida, necessito agradecer aos meus amigos e amigas mais próximos, que estiveram comigo desde o início do curso. Os debates econômicos, futebolísticos, cinematográficos, filosóficos e políticos que realizamos sempre acompanhados de copos de

cerveja pelos diversos botecos insalubres de Porto Alegre, foram de grande aprendizado à minha formação humana e cidadã e me possibilitaram a compreensão de outras visões e perspectivas de mundo de forma saudável e descontraída. Cabe aqui dizer o meu muito obrigado ao movimento estudantil, aos coletivos de esquerda que dialoguei ao longo deste período e aos amigos e amigas que o tempo afastou.

Por fim, agradeço ao presidente Lula e à presidenta Dilma. Mesmo possuindo muitas críticas sobre a condução da política econômica de seus respectivos governos, reconheço que ambos criaram condições e mecanismos para que eu permanecesse na universidade pública.

## RESUMO

O Cinema Novo foi o principal movimento cinematográfico brasileiro; emerge no início da década de sessenta, e esgota no começo da década de setenta. O presente trabalho tem, por objetivo, analisar as condições de natureza econômica, política, social, cultural e afins, que estabeleceram a gênese do movimento, e deram suporte para a sua consolidação. Investiga-se, portanto, as variáveis que tornaram possível a viabilização do Cinema Novo no Brasil naquele momento histórico específico. Deste modo, contemplou-se o destaque nacional e internacional que os filmes cinemanovistas obtiveram na história da cinematografia do país, e o auxílio que estes forneceram para a construção de uma nova linguagem cinematográfica, além da criação de uma identidade nacional. Ademais, admite-se o papel fundamental que o movimento possuiu para o desenvolvimento do cinema brasileiro como um todo. Para empreender tal estudo, o trabalho está estruturado em três capítulos: I) breve abstração sobre o termo cinema e sua natureza econômica de destaque; II) uma análise dos fatores exógenos e endógenos que propiciaram as condições materiais para o surgimento do movimento; III) as contradições que ocasionaram no esgotamento do Cinema Novo, além de sua contribuição para alcançar a construção de uma indústria nacional de cinema.

**Palavras-chave:** Cinema Novo. Desenvolvimentismo. Marxismo.

## ABSTRACT

*Cinema Novo* was the major Brazilian cinematographic movement; it emerged in the early 1960s, and it was exhausted in the early 1970s. The present work has, as a goal, to analyze and demystify the economic, political, social, cultural and related conditions that established the genesis of this movement, and gave support to its consolidation. Therefore, it investigates the variables that made the viability of *Cinema Novo* in Brazil possible at that specific historical moment. Thus, it contemplates the national and international prominence that *cinemanovistas* films obtained on the cinematography history of the country, and the aid that these provided for the construction of a new cinematographic language, besides the creation of a national identity. Furthermore, it admits the fundamental role the movement has played to the Brazilian cinema's development as a whole. To engage such a study, the paper is structured in three chapters: I) a brief abstraction on the term cinema and its noteworthy economic nature; II) an analysis of exogenous and endogenous factors that provided the material conditions for the emergence of the movement; III) the contradictions which caused the exhaustion of *Cinema Novo*, besides its contribution to achieving the construction of a national cinema industry.

**Keywords:** *Cinema Novo*. Developmentalism. Marxism.

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

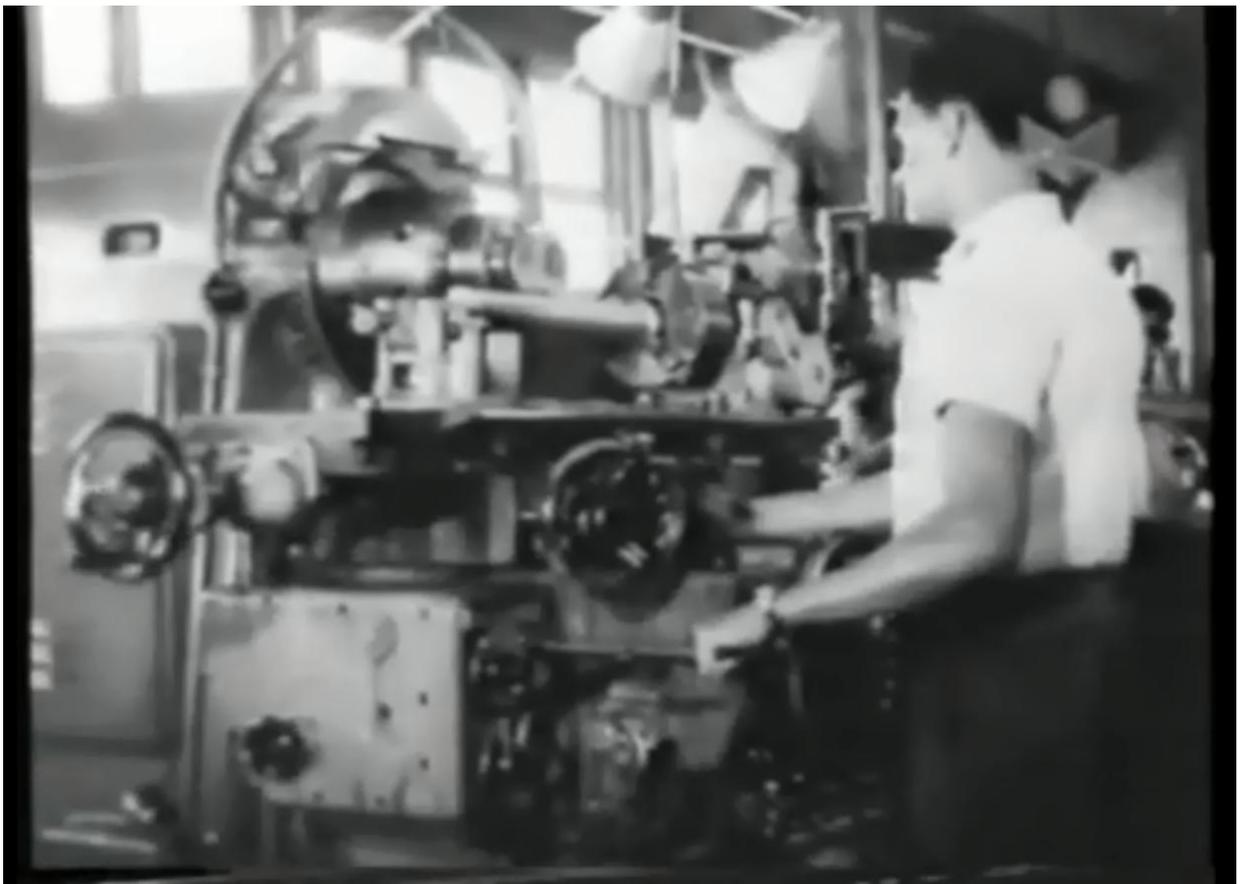
AI-5 – Ato Institucional Número Cinco  
CAIC - Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica  
CCB - Cine Clube da Bahia  
CNCB - I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro  
CONCINE – Conselho Nacional de Cinema  
CPC – Centro Popular de Cultura  
DIFILM - Distribuidora de Filmes Ltda.  
EMBRAFILME - Empresa Brasileira de Filmes S/A  
e-SIC - Sistema Eletrônico do Serviço de Informação ao Cidadão  
FCC - Federal Communications Commission  
FGV – Fundação Getúlio Vargas  
GEIC - Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica  
GEICINE - Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica  
IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística  
ICPCB - I Congresso Paulista de Cinema Brasileiro  
IGP-DI – Índice Geral de Preços – Disponibilidade Interna  
INC - Instituto Nacional de Cinema  
INCE - Instituto Nacional de Cinema Educativo  
ISEB - Instituto Superior de Estudos Brasileiros  
MEC - Ministério da Educação  
PAEG - Programa de Ação Econômica do Governo  
PBC - Projeto Brasileiro de Cinema  
PCB - Partido Comunista Brasileiro  
PIB – Produto Interno Bruto  
R30 – Revolução de 1930  
SGM - Segunda Guerra Mundial  
SGV - Segundo Governo de Getúlio Vargas  
TBC - Teatro Brasileiro de Comédia  
UNE - União Nacional de Estudantes

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>2. DEFINIÇÕES E ASPECTOS ECONÔMICOS DO CINEMA</b> .....	15
2.1. O DUPLO CARÁTER DO CINEMA .....	16
2.2. O ESTADO DESENVOLVIMENTISTA E O ESBOÇO DA ORGANIZAÇÃO DO MERCADO CINEMATOGRAFICO NACIONAL ENTRE 1930 E 1950.....	20
<b>3. O CINEMA NOVO COMO PRODUTO DIRETO DO PROJETO BRASILEIRO DE INDUSTRIALIZAÇÃO</b> .....	31
3.1. A CONSOLIDAÇÃO DO PENSAMENTO NACIONALISTA DOS CINEASTAS BRASILEIROS E AS INSTITUIÇÕES PÚBLICAS DE FOMENTO E FINANCIAMENTO À PRODUÇÃO FÍLMICA NACIONAL DA INCE À CAIC .....	38
3.2. O IMPACTO DO GOLPE EMPRESARIAL-CIVIL-MILITAR PARA OS RUMOS DO CINEMA NOVO.....	43
<b>4. O ESGOTAMENTO E O LEGADO DO MOVIMENTO</b> .....	52
4.1. A EMBRAFILME .....	56
4.2. O PAPEL DO CINEMA NOVO NO DESENVOLVIMENTO DO SETOR CINEMATOGRAFICO BRASILEIRO.....	60
<b>5. CONCLUSÃO</b> .....	66
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	70
<b>ANEXOS</b> .....	75



Fonte: Google Images. Nota: Imagem do filme São Paulo, Sociedade Anônima. Direção de Luís Sérgio Person. São Paulo: Socine Produções Cinematográficas, 1965. P&B.



Fonte: YouTube. Nota: Imagem do filme Arraial do Cabo. Direção de Paulo César Saraceni. Rio de Janeiro: Saga Filmes, 1959. P&B.

## 1. INTRODUÇÃO

Este trabalho busca analisar e estabelecer, através de uma abordagem marxista, as inter-relações e interdependências entre os determinantes socioeconômicos que tiveram lugar no Brasil, em meados do século XX, e que permitiram as condições materiais e políticas para a emergência de um produto *sui generis*: o cinema de reflexão e contestação do grupo de cineastas do “Cinema Novo”. Em outras palavras, o objetivo desta monografia é destrinchar quais foram as circunstâncias históricas – sejam elas de natureza econômica, política e/ou social – nas quais se assentam os pilares do principal movimento cultural-artístico-cinematográfico nacional, que tinha como propósito alterar a ordem social cinematográfica instaurada no país. Assim, a questão que se almeja responder é “como foi possível o movimento do Cinema Novo no Brasil?”. Dentro destas condições de possibilidades, é necessário estabelecer a importância do período desenvolvimentista brasileiro para a consolidação deste processo. Ou ainda, determinar de qual maneira esse contexto histórico, de contínuo progresso econômico, permite e auxilia o surgimento desse produto cultural.

O recorte temporal prioritário é de 1950 (período de efervescência do debate entre a classe da cinematografia, no que diz respeito às diretrizes e às políticas públicas que um Estado interventor deveria seguir para proteger o mercado nacional de cinema) a 1974 (ano em que o cinemanovista Roberto Farias assume a presidência da Empresa Brasileira de Filmes S/A). Periodização prioritária não significa, de forma alguma, um exclusivo ou único momento abordado. Ou seja, o trabalho segue uma ordem cronológica dos acontecimentos brasileiros que se encaminham para esta datação, sendo o ponto de partida, a Revolução de 1930; isto, pois é ainda no Governo Provisório que, pela primeira vez na história do Brasil, o cinema vira uma questão nacional, uma preocupação de Estado. Além de que, é com a advinda do projeto getulista de industrialização e modernização de diversos setores da economia que foi possível abarcar o setor cinematográfico nesta pauta, e assim, nascia o desejo do Estado brasileiro em criar e desenvolver uma indústria nacional de cinema.

Antes de adentrar sobre qual a relação de causa e efeito que a era desenvolvimentista do país - desde a Era Vargas - possui com o surgimento e com a consolidação do Cinema Novo, faz-se necessário começar a investigação, sobre as circunstâncias mencionadas acima, caracterizando e assumindo alguns conceitos sobre o que venha ser e onde se realiza o cinema. De pronto, não é tão evidente observar e notar o que um movimento artístico-

cinematográfico específico tenha a ver com economia política. O que é mais visível e comum de se associar, acerca da relação cinema e economia, são as questões relacionadas à área da microeconomia, a qual se trabalha, principalmente, com informações e dados sobre custos de produções, arrecadação das películas, formações de preços, entre outros. Porém, o presente estudo debruça-se e recapitula questões sobre o Estado desenvolvimentista, nacionalismo, luta de classe, imperialismo e autoritarismo, além de esboçar a formação e composição do mercado nacional de cinema ao longo do período e a sua postura frente aos oligopólios internacionais, como por exemplo, na área da distribuição, para avaliar a significância que estas variáveis obtiveram sobre os cineastas cinemanovistas e como foram retratadas pelo Cinema Novo.

Exposto isto, passa-se para a caracterização do que foram os projetos de longo prazo para industrialização e modernização da economia nacional e como estes atuaram decisivamente para as transformações do período, as quais causaram impacto decisivo no movimento, sobretudo através dos acontecimentos de políticas públicas atreladas ao cinema. Entretanto, não se trata de tomar aqui apenas os aspectos diretamente relacionados (que também serão tratados), como a rede de diálogo entre os diretores independentes, principalmente os do Rio de Janeiro, e outras que veremos com mais detalhe abaixo; mas de tomarmos, paralelamente, as mudanças estruturais da sociedade e da economia brasileira que vão ser o pano de fundo da produção fílmica do Cinema Novo, a título de exemplo, a rápida urbanização do país, além da acumulação primitiva de capital cultural dos cinemanovistas.

Discutindo os aspectos diretamente relacionados, será utilizado como exemplo o I Congresso Paulista de Cinema Brasileiro e o I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro (ambos realizados em 1952), que auxiliaram a construção da identidade do Cinema Novo - herdeiro da filosofia introduzida no país pelo cineclubismo, principalmente pelo Cine Clube da Bahia. Assim sendo, nesses congressos foram firmados os primeiros rumos de linguagem artística e cinematográfica do movimento em prol de uma estética original que começava a ganhar forma. Além disso, foram fundamentais para a consolidação do pensamento da classe da cinematografia brasileira em benefício de um Estado interventor, que pudesse promover e proteger o cinema nacional.

De certo modo, uma das questões que move este trabalho é desmistificar a aparente contradição de como o período ditatorial não apenas permitiu, como incentivou - criando diversas estruturas e instituições - esse tipo de produção fílmica, com o intuito de promover

e desenvolver uma indústria nacional de cinema (a partir de uma débil estrutura previamente existente) voltada à produção de um produto de massa, mesmo correndo o risco de se ver retratada criticamente por ela, pelas obras do Cinema Novo. As contradições que envolvem o tema, todavia, não param nas ações dos governos militares. A questão da origem de classe dos seus criadores promete cruzamentos relevantes para o entendimento do assunto, inclusive do desenvolvimento posterior da indústria cinematográfica brasileira. No que diz respeito aos produtores, a pesquisa irá mostrar como suas intervenções (sejam em publicações, filmes ou discurso), o compartilhamento de ideias entre os cineastas, acumulação de conhecimento técnico e cultural, advindo dos cineclubes, e posicionamento social, somando-se a elementos do contexto brasileiro do período, conseguiu organizar e emergir toda uma engrenagem particular que fomentou um cinema de qualidade atestada internacionalmente. O Cinema Novo dialoga e expõe, incisivamente, com todas as grandes transformações estruturais importantes causadas pelos projetos desenvolvimentistas e modernizantes do Brasil - e se realiza sob tal acontecimento.

O presente estudo, portanto, apresenta como objetivo geral realizar uma investigação sobre as determinações endógenas e exógenas que foram capazes de estabelecer e promover um movimento cinematográfico único tão premiado e prestigiado mundo afora. Tendo em vista a posição de destaque alcançada pelo Cinema Novo para a história da cinematografia mundial, e para o seu papel fundamental para o desenvolvimento do setor cinematográfico brasileiro.

Para o proposto, a presente monografia está dividida em três capítulos estruturantes, além da introdução. O **capítulo 2**, “*Definições e aspectos econômicos do cinema*”, traz conceitos-chave para a compreensão da importância econômica e política do cinema e constrói um panorama da organização do mercado nacional de cinema, desde o ano de 1930, no qual raras salas exibiam produções nacionais, até o início da década de cinquenta. Já no capítulo subsequente, o **capítulo 3**, denominado “*O Cinema Novo como produto direto do projeto brasileiro de industrialização*”, abordar-se-á a gama de acontecimentos sociais que ocasionaram a gênese do Cinema Novo e a sua consolidação como estética própria e inovadora. Por fim, no **capítulo 4**, chamado de “*O esgotamento e o legado do movimento*”, a preocupação será expor a relação dos cineastas do Cinema Novo com a principal instituição de fomento ao cinema do período, a Embrafilme.

## 2. DEFINIÇÕES E ASPECTOS ECONÔMICOS DO CINEMA

Um dos grandes desafios deste trabalho é desvendar e reconstruir especificidades importantíssimas relacionadas ao cinema nacional sem o amparo de dados brutos confiáveis, principalmente neste capítulo. As instituições reguladoras e as empresas que financiavam a produção, a distribuição e concediam crédito para filmes da época não existem mais e os dados com os valores de bilheteria, por exemplo, foram igualmente perdidos. Foi realizado um contato com o Ministério da Cultura, a fim de solicitar diversos dados e relatórios sobre o cinema brasileiro das décadas a partir de 1950, via Lei de Acesso à Informação, o qual repassou o pedido para a ANCINE; entretanto, a mesma informou que não possui nenhum dado que preceda o ano de 2002 - número do protocolo do primeiro processo gerado no Sistema Eletrônico do Serviço de Informação ao Cidadão (e-SIC): 01590000003201841<sup>1</sup>. Houve, novamente, uma segunda tentativa (protocolo número 01590000003201841<sup>2</sup>), sem êxito, de conseguir dados deste período sobre cotas de telas destinadas aos filmes nacionais, bilheteria arrecadada por filmes, público total de cinema dos filmes nacionais e dos filmes internacionais etc. Todavia, a falta destas informações não compromete o capítulo e, muito menos, o desenrolar do trabalho, pois sob consulta da literatura foi possível analisar, explicar e diagnosticar os principais elementos que constituíam o mercado nacional de cinema nas décadas de 1930, 1940 e 1950.

Este capítulo está subdividido. A primeira seção aborda a questão abstrata do conceito de cinema, baseando-se, principalmente, nas contribuições de Leon Trotsky e de Vieira Pinto. Dispõe como objetivo não definir precisamente o que é cinema, mas desmistificar as inter-relações do cinema e encontrar a sua esfera econômica comum.

A segunda seção, por sua vez, traz um panorama das limitações do mercado de cinematografia brasileiro desde a década de 1930 até o início de 1950. Isto porque há, com o advento da Revolução de 30, uma mudança na configuração da condução da política econômica nacional que possibilitou fomentar a produção fílmica tipicamente brasileira e, além disso, despertou o interesse de diversos setores da sociedade pela chance de formar uma indústria nacional de cinema. No entanto, o que se sobressai são os diversos gargalos que impedem que este desejo, tanto do Estado quanto dos cineastas do período, seja realizado.

---

<sup>1</sup> Ver anexo II.

<sup>2</sup> Ver anexo III.

Somado a isso, busca-se mostrar a incapacidade do Estado de conseguir superar tais barreiras; fato que vai influenciar decisivamente na formação crítica e nos anseios dos cinemanovistas. A necessidade de se ampliar as políticas públicas na área foi um dos temas que o Estado precisou enfrentar nas décadas seguintes para combater o estrangulamento criado pelas produções externas.

## 2.1. O DUPLO CARÁTER DO CINEMA

A cultura é produto da capacidade e da vontade humana. Segundo Trotsky, refere-se a tudo aquilo que foi criado, construído, acumulado, conquistado e modificado pela humanidade ao longo de sua História, contrapondo-se ao que a natureza lhe cedeu de pronto. Tal habilidade de controlar, subverter e alterar o estado das coisas - através do trabalho - e, por assim dizer, de subjugar a natureza, dando-lhe um novo sentido de uso e de utilidade, é que fez com que o ser humano adquirisse a aptidão de fazer arte. Assim, Marx compreende a arte como um desdobramento do trabalho (FREDERICO, 2005), pois essas duas ações pertencem à objetivação<sup>3</sup> das próprias necessidades do ser humano. Foi Marx, portanto, que observou com nitidez, pela primeira vez, que há através da relação entre a arte e o trabalho, uma natureza criadora comum, a essência humana (DEBIAZI, CONCEIÇÃO, 2013); deste modo, foi graças ao conhecimento acumulado e o dispêndio de energia em atividades práticas que foram geradas as condições fundamentais para elevar o grau de humanização das coisas e dos sentidos até o nível exigido para se alcançar uma estética e criação artística. O que distingue é que o trabalho existe devido à uma necessidade vital, e é a categoria fundante do humano como ser social, já a arte faz parte das forças livres e criadoras da humanidade (VÁZQUEZ, 2011, p.74).

A arte, assim como a cultura, é alvo de debates intermináveis, uma vez que estes são termos polissêmicos<sup>4</sup>, onde cada conceituação varia de acordo com a linha de pensamento

---

<sup>3</sup> Momento do processo do trabalho, como denominado por Lukács, da transformação do real tendo como base uma ideação, em si singular e abstrata. O que é previamente idealizado ganha uma existência concreta, objetiva e própria (LESSA, 1992).

<sup>4</sup> Assim como afirmam DEBIAZI e CONCEIÇÃO, por mais que haja um importante debate sobre as diversas diferenças interpretativas destes termos, dado o seu alto grau de desafio e atualidade, não é interessante para este trabalho adentrar nesse específico embate; os esforços estão dedicados ao modo como a arte cinematográfica é produzida e reproduzida e, para isso, esse breve entendimento é suficiente. Além disso, “[...] não é lutando contra a fraseologia de um mundo, que se luta com o mundo que realmente existe” (Marx; Engels, 1980, p.17).

ideológico, referencial crítico de cada pessoa ou momento histórico. O que se pode identificar como unânime é que a arte se manifesta de incontáveis maneiras e formas variadas. Uma representação artística se realiza e se comunica através de diferentes sentidos e interpretações ao longo do tempo ou dependendo de quem a observa. Essas compreensões são tidas como consensos entre os estudiosos e estudiosas da teoria da arte, e também são aplicáveis ao cinema. Isto porque, o cinema é um modo de expressão/forma da arte, ou seja, é uma ramificação desta, sob um olhar consciente e racional advinda de uma interferência humana, duma determinada coisa social ou não; obtendo ainda a sua própria objetivação.

Sendo assim, é possível assumir que as múltiplas determinações regem essas duas terminologias, ou de outra forma, há uma gama de preceitos que se referem a ambos os conceitos, já que um (cinema) é a expressão legítima e singular do outro (arte). Vale destacar que estas abstrações não podem ser limitadas a um singelo aspecto econômico puro, visto que é um erro achar que os preceitos e pilares que constituem a arte são regidos estritamente por relações econômicas. E isto não quer dizer que a arte não possua uma natureza econômica.

“É indiscutível que a necessidade de arte não é criada pelas condições econômicas. Mas tampouco a necessidade de alimentação é criada pela economia. A necessidade de alimentação e calor, é que cria a economia. Nem sempre se podem seguir somente os princípios marxistas para julgar, rejeitar ou aceitar uma obra de arte. Este deve ser julgada, em primeiro lugar, segundo suas próprias leis, isto é, segundo as leis da arte. Esta deve ser julgada, em primeiro lugar, segundo suas próprias leis, isto é, segundo as leis da arte (Trotsky, 2007-a, p.139)

É somente através das interdependências dialéticas particulares da arte - e não só da arte, pois isso se aplica a todo espectro jurídico, religioso, social e etc. -, com outras esferas de produção, de apropriação e de classe, que é possível identificar sua natureza econômica e, assim, desnudar seus processos, para assinalar, por sua vez, as principais características de um determinado movimento cultural-artístico-cinematográfico. Vale ressaltar, também, que o desenvolvimento econômico não é o único motor ativo das ações humanas; e o desenvolvimento artístico não é uma simples variável passiva neste processo, ou seja, sempre há reciprocidade de interferência, o que predominará em última instância, porém, é a base da

necessidade econômica (Engels, 1981, p. 231). Portanto, é a partir da dialética marxista que se pode localizar a materialidade das relações desta base econômica.

“Compreender a base econômica como última instância não significa afirmar uma determinação unidirecional, como é empregado pelo estruturalismo, mas sim identificar onde se expressa o centro de toda existência social, o pólo que precisa ser transformado para assegurar os avanços conquistados nas outras esferas da vida, por isso seria um equívoco pensarmos de outra forma, pois estaríamos negando a capacidade humana de intervenção na produção de sua sobrevivência” (TEIXEIRA; DIAS, 2010).

Para além, a assimilação do conceito de categoria da totalidade dialética é que torna capaz o entendimento das relações de interdependências; onde a realidade objetiva é um todo coerente que cada partícula se relaciona e influi com cada outra partícula formando determinações reais simples que descortinadas servem para dar passagem à reconstituição abstrata do *todo* (CARVALHO, 2008). Cabe aqui pontuar que o conceito de totalidade não se limita em abordar, ou pelo menos não se resume somente a isto, todos os pontos, fatores, condições, mecanismos e conflitos sociais que interferem na produção de um fenômeno ou processo social específico, e nem é este seu objetivo.

Na explicação dialética o conceito de totalidade é utilizado como um recurso interpretativo pelo qual se visa compreender, como Marx escreveu explicitamente no posfácio da Contribuição à Crítica da Economia Política, não a identidade, o padrão da invariância, mas as diferenças em uma unidade, tal como são engendradas numa totalidade determinada. Desse ângulo, portanto, a importância metodológica do conceito de totalidade não diz respeito apenas à necessidade que ele supõe da retenção e explicação de situações sociais globais; a abordagem totalizadora transforma-se numa perspectiva de interpretação para a análise de cada um e de todos os fenômenos sociais. A totalidade assim entendida pressupõe não apenas a existência de diferenças numa unidade, mas também a existência de "*conexões orgânicas*" que explicam, ao mesmo tempo, o modo de inter-relacionamento existente entre as determinações que

constituem as totalidades e o próprio processo de constituição das totalidades (CARDOSO, 2009, p: 29)

Dado essa abordagem - que busca na análise dialética através da perspectiva totalizadora estipular e desvendar as determinações fundamentais e/ou essenciais, que são capazes de descortinar, desvendar e explicar “tanto a formação dos padrões que regem as formas de interação social quanto às condições e os efeitos de sua manifestação” (CARDOSO, 2009) - é possível traçar e compreender como se realizam as relações de produção, resguardando as suas devidas especificidades. Em outras palavras, são evidenciadas as confluências econômicas, sociais, raciais, culturais e de gênero que determinaram o rumo de um processo e/ou movimento. Apenas o marxismo pode explicar por que e como, num determinado período histórico, aparece tal tendência, tal levante, tal grupo, tal movimento, etc.; portanto, quem expressou a necessidade de certa forma artística, e não de outras, e porquê (Trotsky, Literatura e Revolução, 2007-a, p.139-140). Em outras palavras, esta metodologia é que permite analisar, com precisão, como foi possível e por quê o Cinema Novo acontecer no Brasil e naquele momento histórico. Cabe ressaltar que se trata de assumir que não é da competência da área da economia, e nem é a sua intenção, fazer qualquer juízo crítico quanto a qualidade de uma arte sobre seu aspecto técnico e estético.

O conteúdo cinematográfico só o é gerado através da ação produtiva intencional do ser humano, e este produto que é derivado da vontade racional humana está sob a égide de um modo de produção capitalista, assim, sofrendo com os nexos de luta de classes que envolve o processo atual da produção e da existência do ser humano (TEIXEIRA; DIAS, 2010). O cinema caminha dentro da sociedade, não é algo que transcende a ela, logo, as convulsões sociais, os debates nacionais, a luta de classes e todos os seus processos internos interferem diretamente nas produções de forma positiva ou não, de forma evidente ou não (XAVIER, et al., 1985). Portanto, por mais transgressora que seja a origem do Cinema Novo, o desenvolvimento artístico que o envolve possui os vícios e contradições que o capitalismo impõe. Dessarte, o cinema, no modo geral, mesmo sendo uma criação humana libertada, por mais revolucionário que seja, possui fortes implicações do sistema econômico vigente. Então, possui também um duplo caráter que corresponde a todo bem: como *bem de produção* e como *bem de consumo*, assim como afirma Vieira Pinto:

"[...] é a sua dupla natureza de bem de consumo enquanto resultado, simultaneamente materializado em coisas e artefatos e subjetivado em ideias gerais, da ação produtiva eficaz do homem na natureza; e de bem de produção no sentido em que a capacidade, crescentemente adquirida, de subjugação da realidade pelas ideias que representam, constitui a origem de nova capacidade humana, a de idealizar em prospecção os possíveis efeitos de atos a realizar, conceber novos instrumentos e novas técnicas de exploração do mundo, e de criar ideias que significam finalidades para as ações a empreender" (Vieira Pinto, 1979, p.124).

Assumir esse duplo caráter, conseqüentemente, faz com que se entenda o cinema como uma coisa social, já que advém do trabalho e possui um valor tanto de uso quanto de troca. Revela-se como um produto contemporâneo diretamente ligado às relações sociais e econômicas. Além do mais, e este é o ponto central desta abstração, atribui-se, dado esse arranjo de características, uma noção de mercadoria. Essa é a sua base econômica em última instância. E como toda mercadoria, o cinema precisa de um mercado para existir. Desta forma, é a partir desta ótica e esfera que este estudo irá se debruçar, inicialmente, para delinear um panorama detalhado do Cinema Novo, ou seja, traçar-se-á, na próxima seção, as principais características, ou ainda, as "*determinações essenciais*", que compunham o mercado cinematográfico brasileiro desde o Governo Provisório de Getúlio Vargas até o início da década de 1950.

## 2.2. O ESTADO DESENVOLVIMENTISTA E O ESBOÇO DA ORGANIZAÇÃO DO MERCADO CINEMATOGRAFICO NACIONAL ENTRE 1930 E 1950

Empreender tal análise sobre o mercado do audiovisual brasileiro pré-64 se faz fundamental para entender a gênese do Cinema Novo e, além de tudo, a sua importância como um produto cultural de um processo de modernização e de desenvolvimento que o país vivia desde a "Revolução de 1930", além de ter desempenhado papel central no auxílio à construção de uma indústria nacional de cinema. A literatura sobre o assunto faz essa divisão temporal, pois os anos de repressão e truculência, vividos na ditadura empresarial-militar (pós-64), mudou a configuração das políticas públicas, de investimentos públicos e privados para a área cinematográfica e a relação que os cinemanovistas tinham com o Estado, como

será visto no **capítulo 3**. O Cinema Novo faz uma brutal ruptura com a lógica cinematográfica brasileira, revoluciona o modo de fazer cinema e a linguagem aplicada nos filmes, opondo-se, fortemente, à Chanchada<sup>5</sup> e, principalmente, às películas da indústria estadunidenses.

Porém, antes disso, é preciso explicar o contexto político e econômico brasileiro do período, com o intuito de verificar em que ponto o cinema nacional ganha espaço e importância nos debates das questões nacionais, assim, despertando o interesse, não só dos cineastas em prol de uma mudança na atual condução de organização na área da cultura da época, mas, acima de tudo, do Estado desenvolvimentista brasileiro.

A prática histórica de políticas econômicas de industrialização guiada pela forte intervenção do Estado na economia e a criação de uma burocracia institucional, para alcançar este alvo, ganharam espaço a partir da crise de 1929. Entretanto, a ideologia e as experiências empíricas desenvolvimentistas possuem uma longa história, cuja gênese remonta meados do século XIX (FONSECA, 2015). O Estado interventor se torna o principal agente econômico ativo responsável pelas estratégias que geram as possibilidades de acumulação de capital e aumento significativo da produtividade, fazendo com que haja crescimento sustentado da renda per capita e, a partir disso, transformações estruturais de ordem também sociais, culturais e políticas (BRESSER, 2006). Este modelo, de Estado desenvolvimentista, que desabrocha a partir da Grande Depressão, é antagônico ao modelo liberal vigente e dominante até então - onde o Estado é refém do mercado, no âmbito da economia, e sua participação e atuação são extremamente limitadas, servindo apenas para suprir necessidades pontuais de falhas de mercado. Portanto, a ação do Estado desenvolvimentista, refere-se a um conjunto de atributos caracterizados, em termos ideais, da política econômica de determinados governos voltado à superação do subdesenvolvimento (FONSECA, 2015).

O subdesenvolvimento econômico do Brasil é refletido diretamente em diversos setores, e com o cinema não é diferente. Tal atraso secular da débil infraestrutura fílmica brasileira da época e a esmagadora concorrência americana, fazia com que não houvesse chances de competir com as produções dos países centrais nem mesmo no mercado local e,

---

<sup>5</sup> Sobre o gênero brasileiro cinematográfico cf. DOURADO, Ana Karicia Machado. *Chanchada: performance do insólito e paradoxo do comediante*. 2013. 216 f. Tese (Doutorado) - Curso de História Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Cf. CATANI, Afrânio Mendes; SOUZA, José Inácio de Melo. **Chanchada no Cinema Brasileiro**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

principalmente, no mercado internacional (XAVIER, et al., 1985). Os cinemanovistas, entre outros entusiastas da Sétima Arte, enxergaram a saída para este problema na possibilidade de formar uma indústria nacional de cinema através da intervenção estatal, sendo assim, pela possibilidade de fomentar uma indústria de cinema genuinamente brasileira via Estado, já que o cinema nacional sofria devido ao seu “*não desenvolvimento*” perante a grande indústria norte-americana. Ou seja, rejeitando radicalmente o liberalismo econômico, vislumbraram a alteração de um *status quo* não desejado via um modelo de ação do Estado, tal como afirmava Bielschowsky sobre a ação do Estado desenvolvimentista (apud FONSECA, 2015) que “[...] não há meios de alcançar uma industrialização eficiente e racional através da espontaneidade das forças de mercado, e por isso, é necessário que o Estado a planeje”.

Fonseca, ainda em seu trabalho “*Desenvolvimentismo: a construção de um conceito*” (2015) traça definições conceituais comuns sobre o Estado Desenvolvimentista de trabalhos de autores diversos - como, por exemplo, Wade (1990), Evans (1992), Chang (1999), Bresser-Pereira (2006; 2010), Amsden (2001, cap.6), Johnson (1982; 1999) e etc. - e constata que essa literatura traz consigo variáveis comuns ou com alta frequência - resguardando o fato de que essa vasta gama de autores parte de diferentes aparatos teóricos, e, ainda, fundamentando suas análises com as mais variadas experiências históricas como base empírica -, que convergem para um possível “núcleo comum principal”. As variáveis são:

“1. A existência de um *projeto deliberado* ou *estratégia* tendo como objeto a nação e seu futuro. Esta pode ser associada, com certa licenciosidade, a *projeto nacional*, desde que não se entenda por isso repulsa ao capital estrangeiro nem rompimento com a ordem internacional, mas simplesmente a nação como epicentro e destinatária do projeto.

2. A *intervenção consciente e determinada do Estado* com o propósito de viabilizar o projeto, o que supõe atores aptos e capazes para executá-lo no aparelho do Estado e com respaldo social e político de segmentos e classes no conjunto da sociedade.

3. A *industrialização*, como caminho para acelerar o crescimento econômico, a produtividade e a difusão do progresso técnico, inclusive para o setor primário.” (FONSECA, 2015, p. 21)

Este conjunto de elementos (projeto nacional, intervenção consciente e determinada do Estado, e busca pela industrialização) são facilmente encontrados nos governos brasileiros que sucederam a R30. O presidente Getúlio Vargas, que foi precursor desta maneira de conduzir a política econômica em nível nacional, compreendeu que um típico Estado desenvolvimentista deve subordinar toda a sua ação estatal não só à área econômica (política meio, fins e institucionais), mas estendendo-a de forma consciente à cultura, educação, saúde pública, leis sociais, meio ambiente e etc. E foi num discurso, em 1934, chamado de “*O cinema nacional, elemento de aproximação dos habitantes do País*” , pronunciado numa manifestação promovida pelos cinematografistas brasileiros - para agradecer o então presidente por promulgar o decreto-lei nº 21.240, de quatro de abril de 1932, o qual, entre outras medidas, determinava a exibição obrigatória de curtas-metragens em complemento às sessões normais (ALMEIDA, 1999) -, que essa visão de Getúlio sobre a imprescindibilidade do papel do Estado encampou a área da cultura, e sendo ainda mais preciso, do cinema; demonstrando seu desejo de “amparar a indústria cinematográfica nacional”. Em outras palavras, é nesse exato momento que a arte da cinematografia entra pela primeira vez, não só no discurso propagandista de um governo brasileiro, mas na cartilha de políticas públicas e leis a serem outorgadas e promulgadas a partir de então pelo Estado para proteger o cinema local da opressiva produção fílmica estrangeira. O decreto 21.240 também determinava a redução das tarifas alfandegárias para filmes virgens e impressos, a nacionalização da censura, e a criação de instituições culturais, as quais se destacam: a Revista Nacional de Educação e o Instituto Cinematográfico Educativo (ALMEIDA, 1999); e implementou, pela primeira vez, o sistema de Cota de Tela, dispositivo de reserva de mercado, usado até hoje, para garantir um número mínimo de exibições para as produções nacionais. Uma das medidas públicas mais importantes e efetivas em prol do cinema nacional criadas até os anos de 1960 (MATTA, 2007). A ANCINE (Agência Nacional de Cinema) - atual instituição pública de regulação e fomento ao cinema brasileiro, criada em 06 de Setembro de 2001, no governo do ex-presidente Fernando Henrique Cardoso, pela Medida Provisória Nº-2.228-1<sup>6</sup> - em seu site, define este sistema como um “[...] mecanismo de proteção das cinematografias nacionais em face da cinematografia estrangeira comercialmente hegemônica”.

---

<sup>6</sup> Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/mpv/2228-1.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/2228-1.htm)>. Último acesso em: 13 de Junho de 2018.

Como afirma Simis (1997), “o governo provisório de 30 parecia ter uma concepção bastante nítida da função do cinema: incorporando, em seu projeto de integração nacional e desenvolvimento industrial, [...] instrumento pedagógico auxiliar da ação cultural educativa e formativa”. Isto ocorreu, principalmente, devido à perspectiva de se utilizar o cinema como meio de comunicação responsável pela instrução das massas. Esperava-se que o cinema ao mesmo tempo realizasse a propaganda oficial do governo e reforçasse valores estratégicos, como o nacionalismo (SIMIS, 1997). As políticas públicas de apoio ao cinema, aplicadas pelo governo de Getúlio, foram ineficazes, porque, em suma, não alteraram a base produtiva estruturante. As ações eram destinadas para promover, principalmente, o cinema educativo, já que o presidente enxergava, neste tipo de cinema, grandes vantagens pedagógicas para o aprendizado de crianças e adolescentes e a possibilidade de difundir os ideais nacionalistas do governo. Tratava-se de observar o cinema como uma engrenagem importantíssima da modernidade que serviria para o desenvolvimento dos cidadãos e cidadãs do país.

“[...] entre os mais úteis fatores de instrução, de que dispõe o Estado moderno, inscreve-se o cinema. Elemento de cultura, influenciando diretamente sobre o raciocínio e a imaginação, ele apura as qualidades de observação, aumenta os cabedais científicos e divulga o conhecimento das coisas [...]. O cinema será, assim, o livro de imagens luminosas, no qual as nossas populações praieiras e rurais aprenderão a amar o Brasil, acrescentando a confiança nos destinos da Pátria. Para a massa dos analfabetos, será essa a disciplina pedagógica mais perfeita, mais fácil e impressiva. Para os letrados, para os responsáveis pelo êxito da nossa administração, será uma admirável escola” (VARGAS, 1938, p. 187-188).

A tônica do governo, de promoção do cinema educativo, fez com que se investisse pesado em equipamentos para visualização destes filmes nas escolas. Segundo dados de Anita Simis, em seu artigo de 1997, no ano de 1931 havia apenas 50 escolas com projetores, já em 1935 esse número aumentou 964%, totalizando 482 escolas; sendo 244 escolas públicas; até 1941 o governo já havia editado cerca de 200 filmes, distribuídos em escolas, centro operários, agremiações esportivas e sociedades culturais. Baseado nessas iniciativas, Vargas, durante o Estado Novo, ainda criou o Instituto Nacional de Cinema Educativo

(INCE), por meio de um novo decreto de lei nº 24.651, de 1934; este foi o primeiro órgão voltado especificamente para esta atividade de apoio à produção fílmica educativa. De outro modo, a partir deste decreto, coube ao Estado apoiar, auxiliar e estimular a produção, distribuição e difusão de filmes educativos tais como cinejornais, documentários e curtas-metragens; e aumentou consideravelmente a distribuição destes filmes (Catani, 1987: 284, apud. MALAFAIA, 2012). O INCE produziu ao decorrer de toda a sua existência (funcionou de 1934 até 1966) dezenas de filmes educativos, o que acarretou na construção de um acervo importantíssimo no campo do registro audiovisual do folclore, das manifestações culturais populares e do patrimônio histórico e artístico do país (MALAFAIA, 2012). Apesar de tomarem um novo rumo de incentivo e financiamento, o fato de não alterarem a dinâmica da distribuição e não provocarem a convergência entre a produção cinematográfica e os demais ramos da cadeia audiovisual nacional, tais políticas não conseguiram promover a contento o desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira (MATTA, 2007). Por fim, PEREIRA (1973, p. 293, apud SIMIS, 1997, p. 76) critica o fato de que o Instituto não teve uma ação decisiva na formulação de medidas e de políticas de estímulo industrial ao cinema nacional e, pelo contrário, a sua criação, de certa forma, acabou por atrasar tais medidas de fomento, já que dava a falsa impressão de que o poder público estava cuidando dessa questão, mas que na verdade, tratava-se apenas de atender ao setor educativo e cultural. Portanto, as produções ficaram voltadas à área do cinema educacional, uma vez que este recebia maior atenção do governo e das suas instituições, criando um novo gargalo para as produções nacionais fora deste nicho que, ainda por cima, principalmente, sofriam com a desleal concorrência norte-americana. Ou seja, houve uma tentativa de organizar o mercado de cinema como um todo, criando-se até uma nova instituição para tal, mas as escolhas do Estado, neste período, que só beneficiava filmes educativos, acabaram por provocar uma nova fragmentação nas produções; mantendo a total desestruturação do mercado cinematográfico interno.

As demais películas, aquelas que não estavam sendo diretamente beneficiadas com a criação do INCE, também padeciam, por outro lado, devido às grandiosas produções hollywoodianas. Estes filmes norte-americanos, denominados como Primeiro Cinema, referem-se ao cinema comercial, da grande indústria cinematográfica, a qual sempre exerceu hegemonia, pelo menos desde os anos 1930, sobre toda a América Latina, sobretudo na transição do cinema mudo para o falado, monopolizando a exibição (TISSOT, 2017). Por esse ângulo, o Primeiro Cinema é definido, pelos cinemanovistas, e pelos demais cineastas

latino-americanos, como um cinema opressor, alienante e de puro entretenimento, do qual o intuito maior, nada mais é, que atender aos interesses burgueses dos Estados Unidos da América (TISSOT, 2017). Estes atributos formam o caráter imperialista desse tipo de cinema. Vale ressaltar, que o fenômeno social-econômico de franco combate ao *cinemão padrão*, feito em Hollywood, estendeu-se pela América Latina, e pelo mundo. Contudo, de forma alguma se trata de uma jabuticaba brasileira, de um movimento exclusivo do Brasil, porém, destaca-se que o país possuía elementos motrizes particulares, de diversas naturezas, que originaram neste perfil estilístico e único no planeta: o Cinema Novo. A eficácia das políticas públicas de apoio à indústria cinematográfica depende da observância e compreensão da evolução da lógica estrutural de sua cadeia. Neste sentido, não se pode deixar de reconhecer a efetividade da atuação do governo dos EUA. Para que se consumasse a integração entre cinema e televisão, por exemplo, foi capital a regulamentação da Federal Communications Commission (FCC), que até 1993 proibiu as redes de televisão de consumir e distribuir mais de 30% dos seus próprios programas. Com este dispositivo, o governo norte-americano estimulou a convergência entre as duas mídias (MATTA 2007).

O fato de que o, como já mencionado, mercado interno de cinema, desde sua formação, foi dominado pelos filmes estrangeiros, principalmente pelas grandes produções hollywoodianas, fez com que cada vez mais se moldasse o gosto do público brasileiro em prol de longas-metragens de dimensões e características que não eram possíveis de serem produzidas no Brasil. Dado isso, a grande maioria do que era produzido localmente seguia um receituário estético baseado nessas produções para agradar o mercado demandante, pois caso contrário não teria espaço, retorno e nem público para tal. Assim, prejudicava a penetração e a arrecadação dos corajosos filmes que ousavam romper com essa fórmula industrial norte-americana. O mercado cinematográfico local estava tão interligado com Hollywood, querendo ou não, que a expansão das salas de cinema no Brasil se deu graças à produção ofensiva cinematográfica estadunidense no período de Segunda Guerra Mundial, onde os Estados Unidos intensificou a sua distribuição e infiltração internacional, já que os países europeus estavam envolvidos na guerra (ASSIS, 2016). De outra maneira, devido à fragilidade concorrencial do mercado interno, e/ou, ao monopólio que a produção norte-americana detinha, investia-se em estruturas para receber, primordialmente, os filmes produzidos externamente.

Isto posto, a organização do mercado exibidor em detrimento dos interesses estrangeiros; baixo grau de investimento por parte dos entes privados e público; presença

dominante dos filmes de países de capitalismo avançado (com maior destaque dos EUA); poucas políticas públicas; baixíssimo grau de acumulação de capital; e as enormes dificuldades de viabilização de produção nacional; são peculiaridades do mercado de cinema do Brasil das décadas de 30 e 40, as quais impediam o aumento do número de filmes produzidos nacionalmente, e portanto, bloqueavam a possibilidade de construção de uma indústria nacional de cinema. De maneira geral, as décadas de 1930, 1940, e até a primeira metade da década de 1950, caracterizavam-se mais pela incipiência do que pela amplitude de uma cultura popular de massas e de uma indústria cultural (ORTIZ, 1988). Por sua vez, o levantamento destas características não descarta a existência de gêneros estáveis neste comércio, ou seja, havia tipos de filmes que eram bastante apreciados pelos brasileiros como, por exemplo, a comédia erótica, erroneamente apelidada de “porno-chanchada”, ou o filme sertanejo.

Já as produções de baixíssimo orçamento e de público, deste período, ganhavam um espaço, mesmo que singelo, devido à carente infraestrutura dos cineclubes. Eram locais onde se exibiam filmes que contestavam a forma massificada de cultura cinematográfica vigente. Como dito anteriormente, as principais salas do país exibiam apenas grandes produções de formação estilística padronizada e com viés imperialista, o objetivo dos cineclubes era fazer o oposto dessa lógica, logo, o propósito era dar acesso às obras nacionais e da vanguarda europeia e latino-americana, cuja as obras possuíam um teor mais crítico e erudito. Porém, fizeram mais do que isto, pois formaram locais onde havia a oportunidade de travar discussões teóricas e políticas sobre as diversas películas exibidas (COELHO, 2009). Estes lugares comparecem como organizações atuantes que foram fundamentais para a formação de núcleos de discussão intelectual sobre cinema em diversos lugares do mundo (GUSMÃO, 2008). Completando a informação, as atividades desenvolvidas pelos cineclubistas, principalmente na América Latina (sobretudo no Brasil, na Argentina e em Cuba), foram centrais na promoção e inauguração de intensos debates intelectuais internacionais sobre os mais diversos impasses para a implementação de uma indústria cinematográfica técnica e funcional com preocupações e engajamentos socioculturais em países com mercados onde o predomínio da produção norte-americana já era preponderante (LISBOA, 2007, p. 359, apud. GUSMÃO, 2008). O cineclubista brasileiro mais conhecido, que também possuía tais anseios, e que teve uma relação de influência direta com o Cinema Novo, foi o Cine Clube da Bahia (CCB). É a partir deste grupo que se propagam as novas tendências europeias, através de seu maior idealizador, o marxista, considerado “o filósofo do cinema brasileiro”,

Walter Silveira<sup>7</sup>. Essa importância se dá graças ao fato de que Silveira analisou de forma pioneira a “inter-relação cinema e subdesenvolvimento capitalista”, influenciado pela teoria leninista sobre o imperialismo, observando com precisão que durante os anos da década de 1940, houve uma ambivalência no Brasil entre “expressão artística e arma imperialista do século”, assim, considerou a história econômica do cinema daquela época como: “linguagem de massa e invasão dos mercados” (TISSOT, 2017). Para além, o CCB, fundado por Silveira em maio de 1950, auxiliou, decisivamente, na construção de uma rede de sociabilidade entre jovens cineastas, intelectuais e estudantes, que os levou à militância política e à discussão de ideias e à formulação de pontos de vista em comum (MALAFAIA, 2012).

Qualquer análise sobre o Cinema Novo não pode deixar de considerar alguns fatores muito importantes para este movimento como as influências cinematográficas brasileiras, entre as quais destacamos Alex Viany, Paulo Emílio Salles Gomes, Nelson Pereira dos Santos, Limite e Humberto Mauro; sua coesão interna; o importante papel desempenhado pelos cineclubes, bares e os primeiros filmes como estruturas de criação e reforço da união do grupo e como elementos que permitiram uma formação teórico-prática dos participantes do movimento. (Simonard, 2006, p: 18-19, apud. MALAFAIA, 2012, p: 38).

As influências diretamente relacionadas não estão limitadas aos movimentos artísticos e processos que surgiram apenas no Brasil (fatores endógenos). A construção do Cinema Novo como um grupo de pessoas fortemente engajadas politicamente e culturalmente também está associada às transformações estruturais globais (fatores exógenos). A conjuntura internacional de Segunda Guerra Mundial (SGM), que rebatia em todas as questões nacionais e, principalmente, sobre a formação ideológica da população, os fortes impactos da recente Grande Depressão de 1929 e entre outros, construíram *o pensar* dos cineastas do mundo inteiro. É produto destas transformações e desequilíbrios sociais, o movimento cultural cinematográfico conhecido como o Neorealismo Italiano<sup>8</sup> - a Itália

---

<sup>7</sup> Para conhecer melhor a importância do trabalho de Walter da Silveira para o cinema brasileiro, aconselho, além de sua obra *A História do Cinema Vista da Província* (1978), o estudo de Thiago Coelho *Walter da Silveira e o Cine Clube da Bahia* (2009).

<sup>8</sup> Sobre o Neorealismo italiano, além da recomendação de Wolney Vianna Malafaia - FABRIS, Mariarosaria, *O Neo-Realismo cinematográfico italiano: uma leitura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp,

acabara de sair derrotada da SGM e da sua árdua experiência com o fascismo -, que assumiu lugar de destaque graças às suas propostas de vanguarda (MALAFAIA, 2012). Foi apontado como precursor de um modelo ideal para uma cinematografia periférica, ou “subdesenvolvida”. Calcado sobre os pilares de um cinema de resistência, transgressão e libertação, guiou o surgimento da *Nouvelle Vague* francesa, do “pré-neo-realista brasileiro”, ou “proto-Cinema Novo”, onde o filme de maior destaque é *Rio, 40 Graus* (1955)<sup>9</sup>, de Nelson Pereira dos Santos (AUGUSTO, 2005).

O que deve ser destacado aqui, é o fato de que até a primeira metade do século XX havia sim um certo organismo de produção (da qual influenciou indubitavelmente os cinemanovistas), distribuição e pequenas empresas, que financiavam os filmes nacionais, mas a questão é que, essa frágil estrutura, não representa uma real indústria de cinema. Além disso, a lei de defesa de mercado era insuficiente, pois cedia baixíssimas cotas de exibição para os filmes nacionais, tornando ainda mais penosa a sua produção. Por exemplo, até 1949, o sistema de Cotas de Tela obrigava cada sala de cinema a exibir, por ano, ao menos 7 filmes nacionais, isto representa uma porcentagem pífia de apenas 2% das exibições anuais (Dados do Ministério da Cultura, apud. JORGE, 2003).

“[...] deve-se à preponderância da distribuição de produtos audiovisuais por corporações transnacionais de informação e entretenimento, que, ao se constituírem, foram estabelecendo assimetrias nas relações de mercado, atualmente caracterizadas por um alto grau de concentração e desequilíbrios na produção e distribuição de bens simbólicos. Esse fator, por sua vez, colocou em pauta, de maneira mais explícita, a discussão sobre a capacidade dos Estados nacionais para regulação e controle dos campos culturais mediante a formulação e a implementação de políticas públicas capazes de viabilizar e proteger a produção nacional.” (GUSMÃO, 2008, p. 02.)

Foi só a partir da década de 50 que as propostas de dimensão nacionalistas, para enfrentar os desarranjos causados pelas companhias internacionais, ganharam significativa importância e repercussão entre os cineastas, já que o cinema começa a ser avaliado numa

---

1996 -, ver também cf. AUGUSTO, Isabel, *A Lição Neo-realista A breve longa história de um movimento de resistência e libertação do cinema hegemônico*.

<sup>9</sup> RIO, 40 graus. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Equipe Moacyr Fenelon, 1955. P&B.

conjuntura social, na qual o desenvolvimentismo e a libertação nacional são os temas nucleares das discussões (XAVIER, et al., 1985). Xavier afirma também que essa guinada é resultado direto do momento singular de desenvolvimento industrial e de difusão das ideias de modernidade e modernização, em meados de 1950, que contribuíram categoricamente para inserir a produção artística e cultural na pauta dos investimentos públicos, não tratando mais apenas dos filmes educativos. A datar deste período, primeira metade da década 1950, é que o Estado brasileiro começa a enfrentar, verdadeiramente, com auxílio decisivo dos cinemanovistas, todos os gargalos citados até aqui, com o intuito de organizar o mercado e, assim, finalmente fundar e consolidar uma indústria cinema nacional.

### 3. O CINEMA NOVO COMO PRODUTO DIRETO DO PROJETO BRASILEIRO DE INDUSTRIALIZAÇÃO

Após identificar como estava organizado o mercado de cinema e ressaltar as dificuldades enfrentadas pelo governo e pelos cineastas para aumentar a produção e a qualidade dos filmes nacionais com o intuito de incrementar a competitividade frente às produções hollywoodianas, a partir de agora, cabe mostrar quais foram os meios e as ferramentas utilizadas para estruturar, definitivamente, não só o ideário, mas o padrão estilístico do Cinema Novo. A sequência desta investigação irá tratar do contexto histórico e econômico do início da década de 1950 e se estenderá até o golpe de 1964. Este é o recorte temporal que os estudos sobre o tema assumem, pois durante os governos militares, o Cinema Novo estava se consolidando e nutrindo novas relações com o Estado, além disto, os anos de truculência, repressão e censura foram determinantes para a construção dos roteiros e os modos de filmagem.

Destarte, como mencionado no capítulo anterior, desde meados da década de 50 foi possível identificar que o ideário da *esquerda* brasileira estava fortemente inclinado ao nacional-desenvolvimentismo (RIDENTI, 2000). Este modelo teve apoio entre os diversos intelectuais e artistas de *esquerda* da época, pois estes acreditavam que esta era a função que o Estado deveria desempenhar para promover o desenvolvimento nacional de caráter autônomo e, com isso, gerar uma melhor distribuição de renda para a população. Tal confiança na planificação da economia, visando a modernização do país através de mudanças das estruturas, também fez parte do sentimento dos encabeçadores do Cinema Novo, uma vez que eles enxergavam, nesse processo, a possibilidade de estabelecer meios para se fazer cinema totalmente *made in Brazil*. Ou seja, os cinemanovistas vislumbraram, acertadamente, que somente este modelo econômico, apoiado pela baliza do nacionalismo, era capaz de gerar a possibilidade de maiores incentivos e financiamentos para produzir um cinema nacional autônomo. A conotação da palavra ‘desenvolvimento’, a articulação do espectro econômico com o político e o cultural têm variado ao longo do tempo, mas por todo o período abordado até aqui é reforçado o sentimento de se fazer um cinema com identidade cultural do país, da viabilização de um cinema nacional-popular e da necessidade de comunicação com o público (XAVIER, et al., 1985).

“A confiança no nacional-desenvolvimentismo não era de modo algum deslocada. Era, ao contrário, parte fundamental do espírito da época. O Cinema Novo encampou parte desse nacionalismo e desenvolvimentismo e pode, inclusive, ser considerado como um de seus rebentos no plano artístico, sem dúvida um dos mais pródigos” (JORGE, 2003).

O desenvolvimento do país era visto, não só pelos cineastas, mas também por alguns setores da intelectualidade brasileira - os quais contribuíram na formação da política cultural do país, como o Partido Comunista Brasileiro (PCB), o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), o Centro Popular de Cultura (CPC) e da UNE (União Nacional de Estudantes)-, como um passo decisivo para a libertação nacional em relação ao capital estrangeiro (JORGE, 2009). Para este grupo, as possíveis contradições surgidas entre um anseio industrializante e um cinema condizente com a realidade brasileira, eram resolvidas estabelecendo-se como único agente desta industrialização o capital nacional, afirma Marina Jorge (2009). Assim, enxergavam que o processo de independência do cinema nacional passava diretamente pela possibilidade de independência industrial do país como um todo e, a partir disso, o conjunto de filmes produzidos localmente não mais iriam reproduzir os vícios imperialistas que continham as produções norte-americanas. Porém, o início da década não foi de otimismo para estes cineastas, já que nos primeiros anos o governo sinalizou, através de suas medidas, agir com mais rigor sobre os seus gastos.

O Segundo Governo de Getúlio Vargas (1951-1954), que a partir deste ponto irá ser citado pela sigla SGV, é ponto de acirrado debate na literatura por ser interpretado das mais diversas formas. Há, em modos gerais, quatro abordagens principais: I) a linha que afirma que o SGV era populista, demagogo e praticante de um certo nacionalismo xenofóbico de matriz esquerdista; II) encabeçada por Thomas Skidmore, a linha que defende que houve uma ambivalência no SGV, ou seja, inicialmente foi ortodoxo e depois deu uma radical “virada nacionalista”; III) a que afirma que o governo foi conservador e ortodoxo na gestão da economia e na política; IV) e, por fim, a abordagem, defendida pelos professores Pedro Fonseca e Sérgio Monteiro, que diz ser possível detectar no período a existência de um projeto de longo prazo cujo epicentro era o Nacional-Desenvolvimentismo (FONSECA, 2009).

O objetivo deste trabalho não é entrar neste debate, o propósito é pegar o elemento sob o qual todas essas vertentes coincidem, em modos gerais. É tido como um consenso entre estes diversos estudiosos que nos primeiros anos de governo, Vargas buscou alcançar uma certa estabilidade econômica, ou melhor, almejou a recuperação das contas públicas. Em consequência, era necessário, primeiramente, controlar a rápida aceleração da inflação que em 1950, ainda sob o governo Dutra, atingiu 12,4%, calculado pelo IGP-DI (FONSECA; MONTEIRO, 2005). A alta inflacionária é um forte impeditivo para a aplicação de políticas desenvolvimentistas, pois deteriora as contas públicas; entretanto, quer dizer que não se possa fazê-lo, porém, há grandes consequências dentro desta prática. Já no ano seguinte (1951) detecta-se com nitidez a postura estatal voltada francamente à estabilização da economia, isso pode ser visto através dos discursos de Getúlio, todavia, também se materializa na queda de 3% dos investimentos públicos em relação ao ano anterior, por exemplo (FONSECA; MONTEIRO, 2005).

Em 1951, devido a esse caráter do governo de buscar um ajuste nas contas públicas, pode-se notar uma retração no crescimento do PIB, 4,9%, em relação às taxas de 9,7%, 7,7% e 6,8% do triênio anterior 1948-50 (IBGE). Nessa condução econômica, houve cortes de recursos para diversas áreas, e um dos setores afetados foi o da cultura. Assim, a diminuição de verba para a produção do audiovisual nacional, tanto para os filmes educativos quanto aos filmes ditos culturais, o encolhimento da economia brasileira, e os constantes entraves na elaboração das obras com maiores qualidades técnicas, devido aos altos custos de importar equipamentos com maior incremento tecnológico, como as câmeras, foram temas amplamente debatidos por jovens estudantes, diretores e diretoras independentes, intelectuais e entusiastas do cinema no I Congresso Paulista de Cinema Brasileiro (ICPCB), realizado em São Paulo, e no I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro (CNCB), sediado no Rio de Janeiro, ambos em 1952. Vale ressaltar a importância do PCB (Partido Comunista Brasileiro), que neste momento vivia na ilegalidade, na organização e articulação destes congressos, uma vez que seus antigos coletivos e grupos de cinema se encontravam à frente destas iniciativas (LAPERA, 2015).

“Nesse encontro [CNCB], além de pensarem sobre alternativas para a incipiência da arte cinematográfica, seus integrantes se mostraram preocupados em se distanciar do prestigiado modelo ficcional do cinema norte-americano. Dessa forma, tiveram grande interesse em dialogar com

os elementos realistas oferecidos pelo neo-realismo italiano e a “nouvelle vague” francesa” (SOUZA, 2017).

No ICPCB, o nome de um jovem realizador, que na época era apenas um assistente de produções alheias, ganha destaque: Nelson Pereira dos Santos. Isto ocorre após apresentar seu texto, *O Problema do Conteúdo*<sup>10</sup>, onde analisa os diversos problemas enfrentados pela produção nacional e aponta a questão do conteúdo (as temáticas abordadas nas películas) como uma questão chave/fundamental para conquistar o público consumidor.

É Nelson Pereira dos Santos (...), na sua comunicação ao I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro que vai estabelecer relações de necessidade entre o caráter popular que deve ter o cinema, o sucesso comercial e a conseqüente conquista de mercado. Em “O Problema do Conteúdo no Cinema Brasileiro” ele diz que o público, quando vai ao cinema, vai em busca de assuntos: o “conteúdo” é fator preponderante para a aceitação do filme pelo público. As bilheterias dizem que o público brasileiro em primeiro lugar aprecia as histórias dos filmes brasileiros, pois ele fica na expectativa de ver na tela sua vida, seus costumes. Como o povo brasileiro é muito patriótico, ele quer conteúdo de características nacionais. O povo brasileiro tem ânsia de ver na tela assuntos ligados à nossa terra. Resulta dessa colocação que, se a produção cinematográfica seguir essa orientação nacionalista, ela simultaneamente satisfará os desejos do público e conquistará a totalidade do mercado (Bernardet; Galvão, 1983, p. 74-75 apud. JORGE, p. 24, 2009).

Portanto, de acordo com os apontamentos de Malafaia (2009), a problemática, para Nelson Pereira dos Santos, que deveria ser enfrentada, não se resumia somente à questão de o mercado interno de cinema ser dominado pelos filmes estrangeiros, somava-se a isto também as diferentes formas possíveis de comunicação com o público, com o brasileiro. Os temas abordados nestes congressos igualmente foram as peculiaridades do momento, tais como: o bicentenário da fundação de São Paulo, que seria comemorado em 1954, o surgimento das Bienais de Arte, do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e da TV Tupi, o

---

<sup>10</sup> Cf. SANTOS, N. P. d S. *O problema do conteúdo no cinema brasileiro*. Disponível em: <<http://www.alexviany.com.br>> . Acesso em: 16/04/2018

radical crescimento industrial paulista em andamento e, mais particularmente na área da cinematografia, as questões relacionadas a grande produtora Companhia Vera Cruz (MALAFAIA, 2009).

A Companhia Cinematográfica Vera Cruz, fundada, em 1949, por um industrial paulista de ascendência italiana, chamado Francisco Ciccillo Matarazzo Sobrinho, localizava-se em São Paulo, e era uma produtora de filmes que tinha como objetivo construir uma indústria cinematográfica brasileira inspirada no modelo hollywoodiano. Segundo trabalho de Jorge (2004), o investimento inicial foi de Cr\$ 7.500.000,00, devido a este aporte foi possível para os estúdios da companhia comprar diversos equipamentos importados, os mais tecnológicos e de qualidade que se dispunha no mercado exterior. Além disso, a Vera Cruz importou técnicos e diretores de cinema; fez retornar ao Brasil um importante cineasta, que estava radicado no Reino Unido, Alberto Cavalcanti, o qual se consolidou como um dos maiores nomes da renovação do documentário britânico; montou estúdios, e fixou um elenco com atores consagrados do teatro brasileiro (MALAFAIA, 2009). Da sua fundação até seu fechamento, em 1954, a Vera Cruz realizou 22 filmes de longa-metragem. Segundo especialistas em cinema, todas as películas possuíam alto grau de qualidade técnica e artística, mas apesar disso, não alcançou o seu objetivo de criar uma grande indústria de cinema. O principal motivo deste insucesso financeiro, apontado por Malafaia, foi o fato de não terem alcançado o passo final de uma grande produção: a conquista e a consolidação do mercado exibidor.

Conforme Jorge (2004), a decadência da companhia está umbilicalmente ligada à ausência de um sistema próprio de distribuição, ou seja, a Vera Cruz dependia de terceiros para exibir seus próprios filmes, os distribuidores e os exibidores (a Columbia e a Universal) apropriavam-se de cerca de 60% da arrecadação da empresa. A obra premiada no Festival de Cannes, como melhor filme de aventura, *O cangaceiro*<sup>11</sup>, de Lima Barreto, arrecadou só no Brasil US\$ 1.5 milhão, porém rendeu a Vera Cruz apenas US\$ 500 mil deste total, ou ainda, 2/3 do custo do filme, que foi de US\$ 750 mil; somado a isto, o filme foi considerado uma das maiores bilheterias da Columbia Pictures no exterior da década, no entanto, a Vera Cruz não recebeu mais nenhum dólar por isso, já que os direitos integrais de distribuição internacional pertenciam à distribuidora (JORGE, 2004).

---

<sup>11</sup> O CANGACEIRO. Direção de Lima Barreto. São Paulo: Companhia Cinematográfica Vera Cruz, 1953. P&B.

O fracasso comercial desta iniciativa da Companhia Vera Cruz - apesar de as suas obras terem obtido sucesso artístico e de público, como o multipremiado *Terra é sempre terra*<sup>12</sup> (1951), do diretor argentino Tom Payne - carrega consigo duas questões importantíssimas para o futuro do cinema nacional: I) explanou a impossibilidade de se sobreviver numa estrutura que não remunera corretamente a produção e que desta forma não há como prosperar em um mercado tão concentrado como o do cinema; II) reafirmou a necessidade de uma aproximação do Estado para proteger os filmes e dissolver o oligopólio exibidor. Serviu também para ratificar o fato de que é possível levar o público às salas de cinema para ver filmes nacionais, algo já se sabia desde os anos 1940. Tratava-se, portanto, de superar as barreiras do modelo hollywoodiano, copiado pela Vera Cruz, e de criar embargos às grandes empresas estrangeiras que comandavam o mercado distribuidor.

Houve também a Companhia Atlântida Cinematográfica<sup>13</sup>, sediada no Rio de Janeiro, fundada em 1941; esta era uma produtora especializada em chanchadas, ou seja, desenvolveu-se nos moldes opostos aos praticados pela Vera Cruz, isto é, seus sets de filmagem e estúdios eram, inicialmente, improvisados; as produções eram de baixo custo e se baseavam em temáticas populares. Malafaia (2009) afirma que o projeto implementado pela produtora obteve um relativo sucesso até o início da década de sessenta. Realizou 66 filmes ao todo até 1962, quando interrompeu suas atividades, já que seu modelo havia se esgotado. Segundo o autor, isto ocorreu “visto que a variedade de perspectivas cinematográficas não cumpriu o seu papel: o do preenchimento do mercado, devidamente criado, mantido e dominado pelo produto estrangeiro, particularmente aquele de origem hollywoodiana”.

Se, por um lado, as experiências de grandes produtoras, como a Vera Cruz e a Atlântida, possibilitavam a ocupação de uma estreita faixa desse mercado para o produto nacional, é bem verdade que tal ocupação, de natureza efêmera, não ajudava a consolidar o que poderíamos definir como uma indústria cinematográfica nacional. Para isso contribuía tanto as precárias condições de produção existentes em nosso país, como também o

---

<sup>12</sup> TERRA é sempre terra. Direção de Tom Payne. São Bernardo do Campo: Companhia Cinematográfica Vera Cruz, 1951. P&B.

<sup>13</sup> Cf. FERREIRA, Sandra Cristina Novais Ciocci. *Assim era a música da Atlântida: a trilha musical do cinema popular brasileiro no exemplo da Companhia Atlântida Cinematográfica 1942/1962*. 2010. 291 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

aspecto secundário, no campo artístico, ao qual estava relegado o cinema (MALAFAIA, 2009, p. 33).

De fato essas companhias, dado o seu modo de fazer filmes, realmente caracterizam o que se entende como “indústrias de cinema” e o funcionamento delas, principalmente nos seus primeiros anos. Lograram sucesso, além de produzir obras de valor inestimável para o acervo nacional, o problema é que apenas o aparecimento de indústrias não confere o status de industrialização, visto que não integra um processo continuado e com “dinâmica própria”, que seja capaz de promover outras cadeias produtivas.

O tratado firmado entre essa nova geração de cineastas, que estavam reunidos nestes congressos, a partir destes episódios, portanto, foi de buscar uma estética original e inovadora que transmitisse a essência do povo brasileiro. Apesar da falta de financiamento para produzir novos filmes e o sucateamento dos estúdios paulistas de produção (incluem-se a Multifilmes S.A. e a Cinematográfica Maristela<sup>14</sup>), o resultado destes diálogos foi tratar de transformar as barreiras financeiras em um novo método artístico para se fazer cinema. Em outras palavras, era colocar na tela a realidade de grande parte da população do país, na época, e fazer uma nova linguagem cinematográfica caracterizada pela precariedade. Agora, a miséria era o sujeito principal da trama; a preocupação com o roteiro era ponto central, a originalidade e criatividade eram fatores decisivos para captar os elementos da ampla cultura brasileira urbana, suburbana e rural. Como já citado, todos esses elementos buscavam fazer um contraponto direto e imediato ao modelo americano industrial-comercial de se fazer cinema e almejavam a superação artística e estilística do gênero Chanchada. Este amplo escopo único, somado às características fundantes do neorealismo italiano, foram os principais pilares da gênese do pensamento do grupo vanguardista de produção cinematográfica do Brasil que se atentou em conceber um novo cinema: o Cinema Novo.

Entretanto, para tal, era necessária ajuda governamental visada a este gênero de cinema, não só com políticas públicas, como por exemplo, a de cotas de telas; fazia-se fundamental também o auxílio financeiro nas produções e distribuições. Além de tudo, este grupo de diretores e diretoras de cinema entendeu que o direcionamento estratégico de instituições públicas voltadas ao fomento do cinema nacional era imprescindível para este projeto. O principal encaminhamento destes congressos foi o de juntar esforços para criar

---

<sup>14</sup> Cf. AUDRÁ JÚNIOR, Mário. *Cinematográfica Maristela: Memórias de um Produtor*. São Paulo: Silver Hawk, 1997.

um Instituto Nacional de Cinema, com o objetivo concreto de intervir na difusão das produções e aumentar as formas de financiamento.

### 3.1. A CONSOLIDAÇÃO DO PENSAMENTO NACIONALISTA DOS CINEASTAS BRASILEIROS E AS INSTITUIÇÕES PÚBLICAS DE FOMENTO E FINANCIAMENTO À PRODUÇÃO FÍLMICA NACIONAL DA INCE À CAIC

A detecção da intencionalidade de um processo industrializante via substituição de importação ultrapassa as fronteiras de simples análises de políticas instrumentais (FONSECA, 2003). Colocando de outro modo, não se pode examinar um complexo processo de industrialização de um país apenas observando o manejo das políticas monetária, fiscal e cambial. Portanto, para determinar a intenção de governos, em prol de um salto da razão indústria-produto, deve-se levar em conta, além das políticas instrumentais, aspectos tais como leis, códigos, discursos, propagandas, política creditícia e etc. Ou seja, faz-se necessário e fundamental considerar toda uma gama de instituições, por assim dizer, criadas e alteradas com o objetivo de fomentar a indústria nacional (DURLO; CARVALHO, 2016). Estas variáveis, especialmente a criação de empresas estatais e instituições/secretarias de governo, auxiliaram no êxito da construção e consolidação do processo de industrialização do Brasil. É justamente essas ações que comprovam com nitidez a intenção do projeto nacional getulista em “deslocar o centro dinâmico” da economia, ou melhor, demonstra a intervenção consciente de Vargas ao tornar a variável dinâmica e sustentadora da economia brasileira não mais as atividades agroexportadoras, mas sim o mercado interno e, sobretudo, a indústria. Portanto, "a R30 marca o fim de um ciclo e o início de outro na economia brasileira: o fim da hegemonia agrário-exportadora e o começo da predominância da estrutura produtiva de base urbano-industrial" (OLIVEIRA, 1987).

Assim, além da atuação destacada das empresas estatais, havia outros instrumentos que constituíam o Projeto Vargas: o planejamento e a distribuição setorial dos investimentos; a subordinação das políticas monetária, fiscal e cambial ao objetivo principal que era o desenvolvimento econômico; o controle de fluxos de capital estrangeiro; a expansão da previdência social e da legislação trabalhista; e a promoção do mercado interno por

intermédio de uma redistribuição de renda mais equitativa, que tentou ser implementada no governo de João Goulart, como afirma Moreira (2011).

À vista disso, e bem como já foi mencionado anteriormente, desde o Governo Provisório, houve tentativas, baseadas neste paradigma, em prol de estruturar a produção fílmica nacional. Vale relembrar os primeiros decretos de leis e a formação da INCE - apesar de suas limitações financeiras e de segregar o mercado, já que se dedicava a cuidar apenas dos filmes com teor educacional – tal instituição obteve papel significativo para o aporte de diversas novas produções, cinejornais e ampliação de locais de exibição. Nestes filmes estavam inclusos o discurso propagandista dos governos em prol da industrialização como salto para a modernidade. A INCE durou até 1966, onde sua instrução de exclusividade educativa foi abolida; mesmo assim, foi importante para difundir as ideias nacionalistas dos governos brasileiros. A instituição já passava por um processo de desmonte entre os anos de 1947 a 1964, quando foram produzidos apenas 118 filmes pedagógicos, ou seja, média menor que 10 filmes por ano. Apesar disto, o Estado brasileiro ainda não tinha como preocupação intervir diretamente no mercado cinema, pois não interferia na livre circulação de mercadorias/filmes estrangeiros (MALAFAIA, 2009).

Após a eleição de Getúlio, em 1950, o então presidente da república, segundo Malafaia (2009), destina, em 1951, o cineasta Alberto Cavalcanti - o mesmo que retornara ao Brasil para auxiliar e produzir os filmes da Companhia Vera Cruz - para a Comissão Nacional de Cinema, com a obrigação de encabeçar um projeto de criação de um órgão destinado à promoção da indústria de cinema nacional. A Comissão logo foi dissolvida, devido à falta de incentivo financeiro, graças à diminuição do crescimento econômico e às medidas de ajuste fiscal do período de 1951 e 1952; e ainda, ao arquivamento de suas propostas pelo Congresso Nacional, haja vista a pressão e exigências realizadas por grupos ligados ao cinema estrangeiro. Apesar do seu insucesso, tal gesto mostra o início da formação de um conjunto de estruturas políticas e ações econômicas governamentais que sucederão anos depois, e também corroboram com a instrução da consciência e objetivo industrializante do cinema nacional da Era Vargas.

Contudo, é a partir do governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961) que o rumo do desenvolvimento da produção industrial de cinema nacional ganha forma. Isto porque, embalado pelas plataformas desenvolvimentistas do Plano de Metas - elaborado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento, logo no início de seu mandato - as Comissões de

Cinema deixaram de ser municipais ou estaduais, como era a regra, para se tornarem responsabilidade federal, tais comissões dedicavam-se “em aprofundar o conhecimento das questões que afligiam e emperravam o cinema em base industriais” (CARVALHO, 2008).

O contexto que envolve a posse de JK, refere-se à uma conjuntura política e social, a qual se baseia no legado getulista, propícia para a implementação de um projeto de nação pautado pelo desenvolvimentismo econômico. Faz-se importante lembrar, que o papel do Estado, nesse período, de executor, planejador e interventor da economia, encontrava respaldo e apoio por diversos setores e camadas sociais. Ou seja, a planificação econômica a favor da industrialização era legitimada pela sociedade civil brasileira. Sumariamente, a principal plataforma do governo, o Plano de Metas, obteve ampla aceitação também dos setores privado e industrial. A inflação se encontrava em altos níveis, e mesmo assim, não foi impeditivo para o governo lançar o plano, para tanto, este foi o momento da “era desenvolvimentista”, em que predominou na sociedade brasileira, segundo a feliz conceituação de Castro (1993), uma “convenção do crescimento”, como assinala Bielschowsky (2012).

O período iniciou-se com elevada taxa de inflação (24,4% em 1956 contra 12,4% em 1955), logrando-se, em 1957, contê-la a nível de 7%. Em 1958, porém, sobretudo a partir do segundo semestre, os preços começaram a disparar. Segundo o IGP-DI, da Fundação Getúlio Vargas, a inflação alcançou 24,3% e, nos três anos seguintes, 39,5%, 30,5% e 47,7%, respectivamente. (BIELSCHOWSKY, 2004, p. 403 apud. RIBEIRO, 2017).

Sendo assim, além destes temas (“inflação”, “crescimento” e “desenvolvimentismo”), outros temas como a reforma agrária e o êxodo rural eram os assuntos mais debatidos a respeito das velozes transformações pelas quais país passava desde 1930 - e que serão retratados com maestria nas obras do Cinema Novo. Logo, as modificações que perpassavam a sociedade, desde o início dos anos trinta até o início dos sessenta - principalmente pela euforia gerada pela aceleração do processo de modernização do Plano de Metas, que expandiu o consumo e a indústria cultural -, colaboraram para a formação de um pujante ambiente artístico e econômico, e este, por sua vez, criou condições favoráveis à produção de ideias e propostas vanguardistas no campo cultural e intelectual.

O Plano de Metas engloba a área da cinematografia - mas de forma secundária, porque o governo estava voltado diretamente à desenvolver os setores-chave para o processo de acumulação de capital, como a indústria automobilística - ao criar, em 1956, a Comissão Federal de Cinema<sup>15</sup> - pautado pela insistência do Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica, que assumiu o protagonismo da ideia retirada dos debates ocorridos no CNCB -, e era uma comissão formada por 17 membros, composta por cineastas e funcionários do Ministério da Educação (MEC). A comissão, em 1958, torna-se o Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica (GEIC), localizando-se no Instituto Nacional de Cinema Educativo, o órgão detinha pouca influência e baixo poder de ação, pois ficava totalmente subordinado ao MEC, que, por sua vez, mantinha a tradição de não contar com estratégias culturais para o desenvolvimento do cinema ou outra área a não ser as de caráter educativo (CARVALHO, 2008).

A insuficiência política e decisória da GEIC, o qual nasce no bojo das novas medidas de Estado e de uma crescente internacionalização e dependência da economia brasileira (RAMOS, J., 1983: 23-33), conseqüentemente, ocasionou na sua substituição pelo GEICINE (Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica), em 1961, já sob o mandato de Jânio Quadros. O então presidente - sucessor de JK - abria perspectivas para o trabalho do grupo, visto que quando era governador de São Paulo já havia demonstrado interesse em apoiar a causa dos cineastas paulistas; contudo, abriria espaço para o investimento estrangeiro, em razão de que Jânio detinha apoio de uma ampla coalizão formada por partidos políticos conservadores fortemente ligados ao capital estrangeiro. O GEICINE procurava atender às demandas da classe de cinematografistas brasileiros, que ainda solicitavam uma postura mais firme e intervencionista do Estado perante a regulamentação do mercado de cinema nacional. Carvalho (2008) ainda focaliza no fato de que dentre as iniciativas mais criticadas deste grupo executivo, destaca-se a tentativa de aproximação entre exibidores e distribuidores de capital estrangeiro com os produtores nacionais, indo totalmente contra as pautas históricas dos cineastas brasileiros, o que acabou por inflamar os cineastas de vertentes nacionalistas. Apenas duas medidas beneficiaram, indiretamente, a produção nacional: “a exigência de cobertura cambial para a importação de filmes impressos e a extinção da bonificação cambial na remessa de rendas de filmes estrangeiros, que diminuía os benefícios concedidos ao cinema estrangeiro” (RAMOS, J., 1983). Carvalho em seu

---

<sup>15</sup> **CORREIO DA MANHÃ.** Rio de Janeiro, 23 dez. 1958. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842\\_06&pagfis=70879&url=http://memoria.bn.br/docreader#](http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_06&pagfis=70879&url=http://memoria.bn.br/docreader#)>. Acesso em: 24 abr. 2018.

estudo avalia a GEICINE como um tímido esforço em estruturar, de forma mais sólida, a produção nacional. Apesar da sua insuficiência, o autor aponta essa tratativa - fruto da parceria do cinema e do Estado - como um importante passo para avançar na luta classista para a construção da industrialização do cinema brasileiro.

Em corolário dessa proposta da GEICINE, foi instituída, no recém-fundado Estado de Guanabara, em 1963, a Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica (CAIC). Ocupava-se em criar mecanismos para impulsionar a indústria cinematográfica, através de um sistema de captação de recursos, onde havia premiações conjugadas e financiamentos. Funcionava utilizando recursos dos fundos do Banco do Estado da Guanabara, os quais eram provenientes de um percentual taxado sobre todos os segmentos de entretenimento e diversão (cinema, teatro, circo, música e outros) (CARVALHO, 2008). A Comissão destinava 40% do total de seus recursos para as premiações, já os outros 60% destinavam-se ao financiamento das produções (PEREIRA et. al. 1985). Esta comissão durou até o ano de 1966, onde foi substituída pelo Instituto Nacional de Cinema (INC). A INC possuía propostas também de vertentes desenvolvimentistas, ou seja, acreditava que o cinema nacional deveria ter bases industriais, além de controlar a importação demasiada de filmes estrangeiros. Entretanto, o que a autora destaca é que “a partir deste histórico, verifica-se que a CAIC, através de sua política de fomento à produção cinematográfica, representou um marco nessa relação entre o Estado e cinema no Brasil”.

Os financiamentos e as premiações concedidos pela CAIC tornaram possível a produção de filmes importantes na história do cinema brasileiro, como os do chamado movimento do Cinema Novo. Além disso, a CAIC colaborou para a realização do Festival Internacional do Filme, em 1965, que recebeu verba do Governo do Estado do Rio de Janeiro. “Mais do que financiar, a CAIC fomentou a criação de um pólo de produção cinematográfica no Rio. E eu acho que boa parte do Cinema Novo de então foi produzido pela CAIC. Se não produzido, recebeu de alguma forma os efeitos de sua existência”, analisa o cineasta Walter Lima Junior. (CARVALHO, 2008)

A [...] CAIC é outro exemplo dessas medidas regionalizadas, e vai inclusive ajudar na manutenção do movimento Cinema Novo, com premiações para *Vidas secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos, que custou 18 milhões e recebeu 20 milhões em prêmios, para *Porto das caixas*

(1963), que recebeu 5 milhões, e ainda para Garrincha, alegria do povo (1964) de Joaquim Pedro de Andrade, beneficiado com 15 milhões. (RAMOS, J., 1983, p. 38).

Como o Estado estava, sumariamente, comprometido com o investimento na questão da produção, isto impedia que se estruturasse a indústria nacional de cinema. Isto se refere ao fato de que a base da indústria da cinematografia é composta por três grandes setores (a produção, a distribuição e a exibição). O problema central é que, mesmo assim, o Estado não conseguia concentrar todas as ações em prol do cinema nacional, as medidas eram desordenadas e pragmáticas, e, na maioria das vezes, regionalizadas - como era o caso da CAIC, que pertencia à Secretaria de Turismo do Estado de São Paulo -, ou seja, não era capaz de centralizar, ordenadamente, as políticas estaduais com o intuito de alcançar a todas produções do país, organizar a distribuição e centralizar a exibição, com o objetivo de não deixar mais este setor fracionado e na mãos de empresas estrangeiras, assim, tornando a intervenção mais efetiva.

### 3.2. O IMPACTO DO GOLPE EMPRESARIAL-CIVIL-MILITAR PARA OS RUMOS DO CINEMA NOVO

A literatura sobre o Cinema Novo quase sempre aborda este gênero de cinema tratando do “movimento artístico-cinematográfico” como um todo; a título de exemplo, destacam-se Ismail Xavier, Jean-Claude Bernardet e Miguel Pereira. Porém, a abordagem de Fernandes (2008), para analisar a estrutura política-cultural e o desenvolver do gênero, utiliza-se de tratar não o “movimento”, mas sim um “grupo” específico de cineastas; deste modo, para explicar a gênese social do Cinema Novo, o autor utiliza em sua perspectiva de recorte do universo empírico - apenas aqueles cinemanovistas que originaram e arquitetaram os primeiros tratados do movimento - e, a partir disso, evidencia a importância das redes de sociabilidades por eles construídas. Assim, refere-se a este grupo social, da classe média universitária, como o “núcleo duro”<sup>16</sup> do Cinema Novo selecionando os seguintes cineastas:

---

<sup>16</sup> Resumidamente, o “núcleo duro”, além da explicação acima, é uma seleção arbitrária - encontrada também na tese de Lisboa (2000), com exceção de Roberto Farias -, no qual, baseia-se nas relações diretas estabelecidas

Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César, Leon Hirzman, Gustavo Dahl, David Neves, Carlos Diegues e Roberto Faria.

O consenso entre essas obras é o recorte temporal sobre o desenvolvimento do cinema nacional pré-golpe e pós-golpe. O Cinema Novo surge pouco antes da ditadura militar brasileira, num momento de intensa efervescência e de transformação econômica e social (MALAFAIA, 2009). Foi em 1959, a partir do lançamento do curta-metragem chamado *Arraial do Cabo*,<sup>17</sup> de Paulo César Saraceni, o qual foi baseado em pesquisas do Museu Nacional, onde a direção de fotografia foi de Mário Carneiro, numa produção de Joaquim Pedro de Andrade, que as propostas estéticas e ideológicas dos cinemanovistas começaram a se afirmar como expressão de uma cinematografia alternativa no quadro das produções fílmicas brasileiras. O documentário traz uma nova camada estética onde após alguns cortes, agiliza o discurso cinematográfico e privilegia as cenas espontâneas dos pescadores da região (os protagonistas da obra) em detrimento daquelas que continham uma abordagem estritamente didática e academicista (RAMOS 1987, apud. MALAFAIA, 2009). Ou seja, o filme documental, *Arraial do Cabo* (1959), é tido como um dos marcos iniciais do Cinema Novo. A obra retrata o choque cultural, social e, sobretudo, econômico da instalação de uma indústria na cidade, fruto da política desenvolvimentista nacional, e como o seu funcionamento afeta negativamente a pesca dos pescadores tradicionais, conseqüentemente, prejudicando sua renda. A produção arrecadou prêmios internacionais<sup>18</sup>, no início da década de sessenta.

Já em 1962, influenciados pela película de Saraceni, é lançado um compilado de cinco curtas-metragens (*Um Favelado, Zé da Cachorra, Escola de Samba, Alegria de Viver, Couro de Gato* - este foi o único curta que foi realizado de forma independente do longa e anexado depois de pronto - e *Pedreira de São Diogo*) chamado *Cinco Vezes Favela*<sup>19</sup> (1962), que reunia os jovens cineastas: Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirzman, dirigiram tais filmes respectivamente. No mesmo ano, também é lançado *Os Cafajestes*<sup>20</sup> (1962), de Ruy Guerra, e o primeiro longa-metragem de

---

destes cinemanovistas entre si e com outros atores sociais, principalmente com o Estado autoritário, e que lograram maior visibilidade social.

<sup>17</sup> ARRAIAL do Cabo. Direção de Paulo César Saraceni. Rio de Janeiro: Saga Filmes, 1959. P&B.

<sup>18</sup> Ganhou as seguintes premiações internacionais: o Prêmio Miqueldi de bronze no Festival de Bilbao, o Festival del Popolo, em Florença, o Festival de Santha Margueritha, o Prêmio Giuventu Catolica di Roma, o Festival de Bergamo, o Festival del Campeone (Itália), o Prêmio Henri Langlois da Cinemateca Francesa (França).

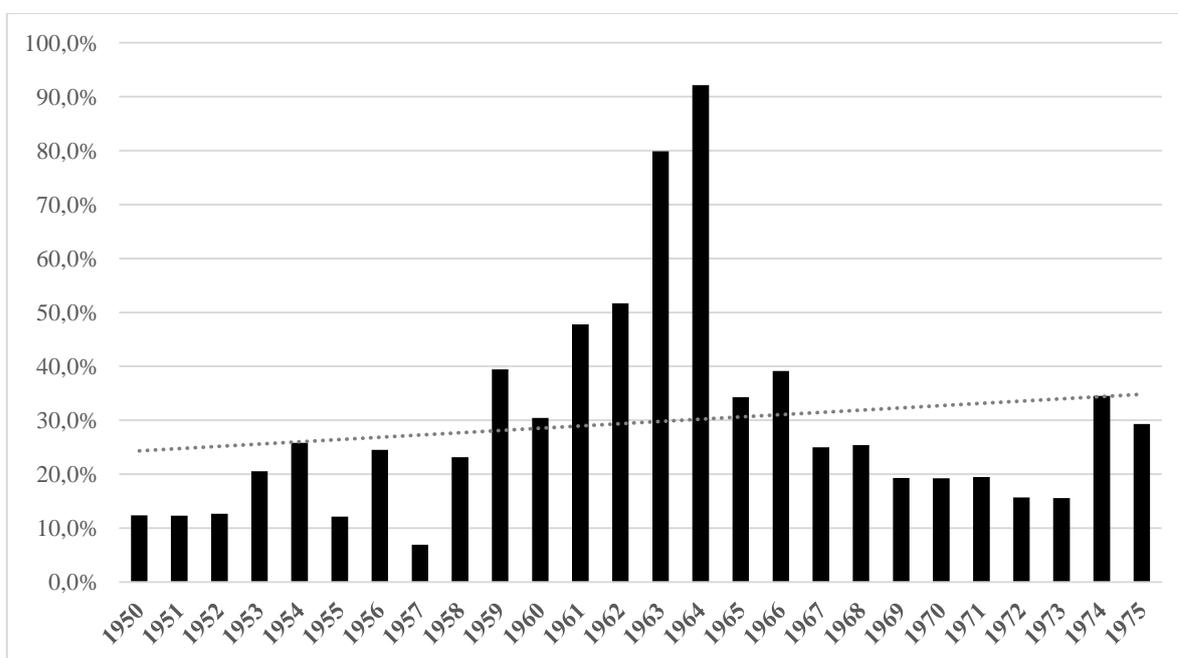
<sup>19</sup> CINCO Vezes Favela. Rio de Janeiro: Centro Popular de Cultura, 1962. P&B.

<sup>20</sup> OS CAFAJESTES. Direção de Ruy Guerra. Rio de Janeiro: Magnus Filmes, 1962. P&B.

Glauber Rocha, *Barravento*<sup>21</sup> (1962), diretor de maior renome nacional e internacional do movimento.

O contexto nacional deste período é o da incerteza política, com a iminência do golpe militar. A deterioração das contas públicas e a mudança constante das estratégias para combater a inflação ascendente, somado à forte desaceleração da taxa de crescimento do PIB da economia gerou um ambiente ainda mais instável para o governo de João Goulart. O período parlamentarista de Goulart é marcado pelo aumento dos déficits públicos que eram financiados de forma inflacionária e, somado a isto, ampliados pelo inchaço da folha de pagamentos pública; a ampliação salarial e o aumento dos benefícios trabalhistas elevam os custos pressionando o setor privado que, conseqüentemente, repassava estes custos para os preços industriais (MORAES, 2012, p. 12). No ano 1960, o crescimento do PIB foi 9,4%, enquanto que no ano de 1962, o crescimento foi de 6,6%. A inflação, no mesmo período, passou 30,5% para 51,7%. O caso agrava-se ainda mais no ano seguinte, 1963, onde há diminuição do PIB para 0,6% e a inflação atinge a marca de 79,9%, como mostra o **Gráfico 1**, a seguir. Este cenário de retração do PIB, evidenciado no **Gráfico 2**, e inflação crescente, caracteriza o primeiro quadro de estagflação brasileira.

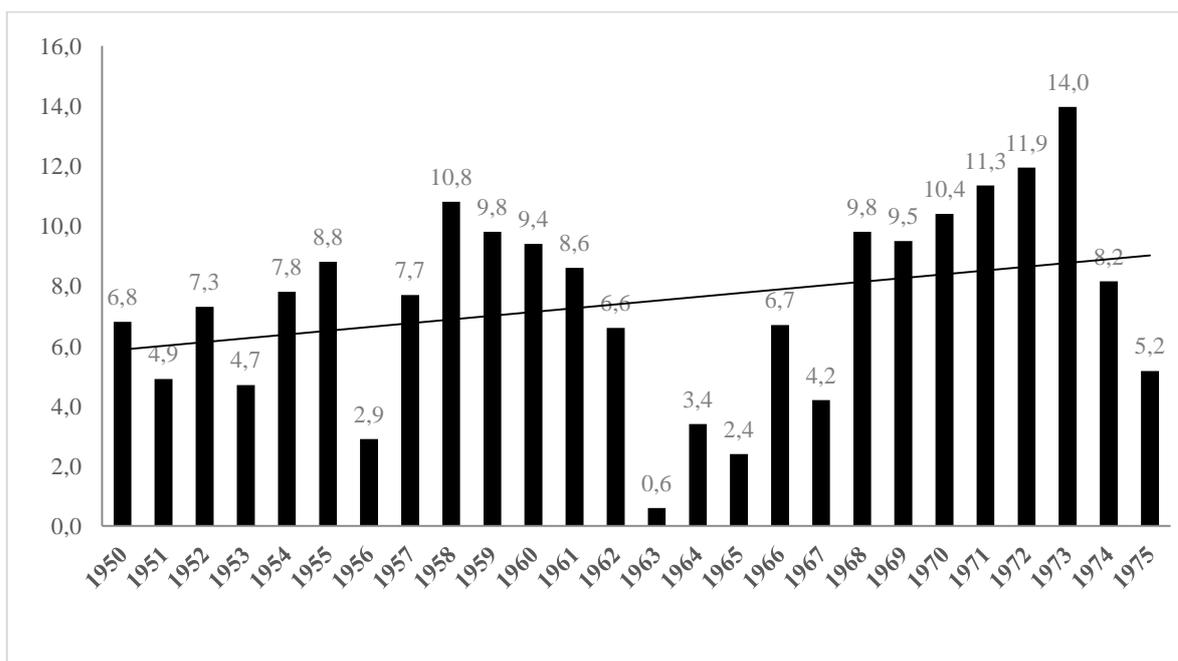
**Gráfico 1 - Inflação brasileira Acumulada - Variação anual (%) - 1950 a 1975**



Fonte: Dados brutos variação dezembro/dezembro IGP-DI (FGV). Elaboração própria.

<sup>21</sup> BARRAVENTO. Direção de Glauber Rocha. Bahia: Iglu Filmes, 1962. P&B.

**Gráfico 2 - PIB acumulado - Variação anual (%) - 1950 a 1975**



Fonte: Dados brutos IBGE. Elaboração própria.

Isto posto, o golpe militar, apoiado em tais condições pelas quais atravessava o país, somado à instabilidade política do Governo Goulart, atinge o cinema nacional no momento de sua plena ascensão, construção e de explosão criativa, como confirma Xavier (1985). O autor ainda comenta que trata-se do apogeu do Cinema Novo em sua proposta original, pois foi o período de lançamento de obras como *Vidas Secas*<sup>22</sup> (1963), de Nelson Pereira dos Santos; *Deus e o Diabo na terra do sol*<sup>23</sup> (1964), de Glauber Rocha; e *Os fuzis*<sup>24</sup> (1964), de Ruy Guerra. É importante salientar que todas estas obras citadas, desde o curta filmado com os pescadores de Arraial do Cabo, retratam, de forma dialética, as questões instauradas pelas mudanças estruturais causadas pelo projeto de industrialização brasileira iniciado na década de trinta. De outra forma, nestes filmes, os temas abordados, seja direta ou indiretamente, são o impacto industrial para diferentes classes sociais e setores econômicos; as lutas por reformas de base; a fome; o subdesenvolvimento; as questões do rural, “o Nordeste do polígono das secas o espaço simbólico que permite discutir a realidade social do país, o regime de propriedade da terra, a revolução” (XAVIER, et al, 1985).

<sup>22</sup> VIDAS secas. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Sino Filmes, 1963. P&B.

<sup>23</sup> DEUS e o Diabo na terra do sol. Direção de Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 1964. P&B.

<sup>24</sup> OS FUZIS. Direção de Ruy Guerra. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 1964. P&B.

A CAIC financiou e auxiliou o lançamento de filmes considerados subversivos em tempos de ditadura, ou seja, como afirma CARVALHO (2008), a aparente dicotomia criada entre o conteúdo insurreto dos filmes dos cinemanovistas e o seu financiamento por um órgão estatal, em pleno Estado militar, pode ser explicada pelos aspectos administrativos que formavam a CAIC; para tanto, através da composição do núcleo gestor da instituição. O regimento interno determinava que a lista de filmes selecionados deveria ser aprovada por uma comissão de gestão composta por 5 (cinco) pessoas - pelo Governador do Estado, pelo Presidente do Banco do Estado, pelo Secretário de Turismo, pelo Secretário-Executivo e, finalmente, um representante da classe da cinematografia. Porém, na prática, os secretários-executivos tinham total autonomia na escolha dos filmes a serem selecionados (CARVALHO, 2008).

A comissão financiou importantes filmes da cinematografia brasileira, principalmente os do chamado movimento do Cinema Novo, como “Vidas secas”, de Nelson Pereira dos Santos; “Deus e diabo na terra do sol” e “Terra em Transe<sup>25</sup>”, de Glauber Rocha; “Os fuzis”, de Ruy Guerra; “O desafio<sup>26</sup>” e “Capitu<sup>27</sup>”, de Paulo César Saraceni; “Macunaíma<sup>28</sup>” e “O padre e a moça<sup>29</sup>”, de Joaquim Pedro de Andrade; “Menino de engenho<sup>30</sup>” e “Brasil ano 2000<sup>31</sup>”, de Walter Lima Junior, alguns que, inclusive, vieram a sofrer censura do governo militar posteriormente.

O pensamento do cineasta não está deslocado das lutas sociais travadas no seio da sociedade. Pelo contrário, são estas condições que constituem sua formação humana. O cineasta brasileiro estava inserido numa esfera dominada pelo produto industrial e sua intervenção retrata suas preocupações temáticas, seu envolvimento com a linguagem, e sua relação com o espectador, mediados por uma questão que permeia a produção fílmica e a crítica de cinema: a questão nacional (XAVIER, et al., 1985). Deve-se acrescentar a esta

<sup>25</sup> TERRA em transe. Direção de Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1967. P&B

<sup>26</sup> O DESAFIO. Direção de Paulo César Saraceni. Rio de Janeiro: Imago, 1965. P&B.

<sup>27</sup> CAPITU. Direção de Paulo César Saraceni. Rio de Janeiro: Difilm, 1968. P&B.

<sup>28</sup> MACUNAÍMA. Direção de Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro: Condor Filmes, Filmes do Serro, Grupo Filmes, Instituto Nacional de Cinema, 1969. P&B.

<sup>29</sup> O PADRE e a moça. Direção de Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro: Difilm, Filmes do Triângulo, J.p.a. Filmes, Lc Barreto Produções Cinematográficas, Filmes do Serro, 1965. P&B.

<sup>30</sup> MENINO do engenho. Direção de Walter Lima Jr.. Rio de Janeiro: Difilm, 1965. P&B.

<sup>31</sup> BRASIL ano 2000. Direção de Walter Lima Jr.. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1969. P&B.

afirmação de Ismail Xavier, o Estado. Pois é justamente o nacionalismo (cada grupo social reivindicando um grau/modo diferente de nacionalismo) que torna possível essa relação dos cinemanovistas com este Estado. A questão da autonomia nacional é o ponto comum. Faz-se importante frisar que em momento algum os cinemanovistas deixaram de ser opositores à ditadura. Seus filmes, suas declarações e entrevistas sempre revelaram isto, mas entendiam como necessária essa aproximação com as instituições públicas de fomento para empreenderem suas obras.

Este modo de fazer cinema ganhou sua robustez, estruturação e organização, a partir de Glauber Rocha, em seu texto chamado *Uma Estética da Fome*<sup>32</sup>, em 1965. No qual, visava e traçava fazer uma arte *nacional-popular*, a qual era uma imediata contraposição ao cinema estrangeiro hegemônico desde sempre, principalmente o hollywoodiano, e a Chanchada. Assim, o desejo era criar uma estética própria da precariedade e usar da falta de recursos financeiros - comparado com as produções estrangeiras - como um motor expressivo e original. Isto fazia com que o Cinema Novo assumisse de imediato uma fortíssima tônica de recusa ao cinema industrial - destruindo o mito da técnica e da burocracia da produção em nome da vida, da atualidade e da criação (BERNARDET; XAVIER; PEREIRA, p.14, 1985). Essa perspectiva vanguardista obteve um importante impacto internacional; a inovação e dedicação na construção dos roteiros fizeram com que o Cinema Novo desse um enorme salto de qualidade, tornando-se muito premiado e respeitado mundo afora. Vale ressaltar, que apesar do movimento artístico iniciar com a falta de recursos, devido ao corte governamental na área da cultura, não é verdade que a falta de incentivo estatal perdurou por todo o período de vigência do Cinema Novo.

O Cinema Novo não foi um movimento homogêneo. Não se pode dizer que todos os diretores (e diretora)<sup>33</sup> do movimento seguiam o mesmo ideário ideológico de esquerda, pelo contrário: havia uma vontade comum de inovar na linguagem cinematográfica; entretanto, havia também diferenças sobre estéticas fundamentais e concepções diversas sobre comunismo, luta armada, partido, papel revolucionário do cinema (JORGE, 2002). Essa discussão se acirrou ainda mais na década de 60, ou para ser mais preciso, no pós-64.

A situação política, econômica e social do Brasil estava cada vez mais distante das ideologias dos cinemanovistas, os quais acreditavam em um desenvolvimentismo aliado com

---

<sup>32</sup> ROCHA, Glauber. *Uma Estética da Fome*. Arte em Revista, São Paulo, Kairós, n.1, p.15-17, jan.-mar., 1979.

<sup>33</sup> Helena Solberg, única cineasta integrante do Cinema Novo.

a participação popular. A partir do governo de Castello Branco, com o lançamento do PAEG (Programa de Ação Econômica do Governo), o processo de desenvolvimento brasileiro passou a tomar novos rumos, ou de outra maneira, o projeto modernizante do país não estava mais estruturado na busca das reformas sociais e de incorporação do povo ao processo de crescimento econômico, como no governo de Goulart. Este programa, do ministro da fazenda Otávio Bulhões e do ministro do planejamento Roberto Campos, preocupava-se em fazer estabilização econômica de curto prazo, tomando medidas para controlar a alta inflacionária, intensificada em 1963, como já foi visto, e com a correção monetária. O aumento da inflação prejudicava diretamente os cineastas, distribuidoras e produtoras locais, já que, devido à desvalorização cambial, tornava-se, por exemplo, cada vez mais difícil a importação de equipamentos de filmagem mais sofisticados. Mesmo não sendo o desenvolvimentismo ideal, ainda enxergavam no modelo desenvolvimentista dos governos militares a oportunidade de o Estado proteger o mercado exibidor.

O ano de 1965 marca a história do movimento pelo motivo recém citado - lançamento da tese manifesto de Glauber Rocha -, pela criação da DIFILM (Distribuidora de Filmes Ltda.), e por ser o ponto inicial de uma nítida postura de oscilação na sua proposta estética e política, resultado de um aumento da demanda de comunicação e o simultâneo impulso de modernidade autoral (XAVIER, et al. 1985). A DIFILM foi uma distribuidora de capital privado, criada e administrada pelos grandes expoentes do Cinema Novo (a destacar: Glauber Rocha, Paulo César Saraceni, Joaquim Pedro de Andrade, Roberto Farias, Luís Carlos Barreto, Jarbas Barbosa, Leon Hirszman e outros), onde o seu suporte financeiro inicial era, fundamentalmente, advinda do aporte de pequenas produtoras, do Banco Nacional de Minas Gerais e das premiações da CAIC. Assim, a DIFILM era, no plano direto da economia da atividade de cinematografia, resultado do enfrentamento, e tentativa de superação, da má organização da estrutura de distribuição dos filmes nacionais e dos prejuízos que esta formação impunha, direto dos cinemanovistas ao mercado distribuidor (FERNANDES, 2008). Serviu de auxílio no mercado exibidor das películas do Cinema Novo, além de financiar e dar garantias à produção de algumas produções, até o fim da sua experiência como distribuidora em 1970, quando foi fragmentada em diversas outras menores produtoras.

Ismail Xavier (1985), revela que o entendimento dos cinemanovistas era da necessidade por um ajuste maior à linguagem do cinema narrativo convencional. Com isto, o autor afirma que no período entre 1965 e 1968, era necessário aprofundar o tema urbano. Ao

invés dos sertões e das favelas, os filmes do período responderam com temas urbanos de classe média, além do mais, os cineastas projetam na tela, agora, as mazelas da classe à qual eles e seu público pertencem. Esta fase do Cinema Novo “mostra-se severo com o mundo mesquinho, conservador arrivista de uma pequena burguesia que aparece medrosa, cega e imediatista” (XAVIER, et al. 1985). Todos estes quadros eram realizados tendo como pano de fundo as transformações desenvolvimentistas. A grande síntese desta abordagem, e do qual tratou com maestria estas questões, é a obra *São Paulo, S.A.*<sup>34</sup> (1965), o filme cuidou de focalizar no desenvolvimentismo da época de Juscelino Kubitschek, colocando a cidade e os eventos que nela acontecem, como o fato principal da trama. Assim, essa nova abordagem, ou nova perspectiva, representa a tentativa de encontro do intelectual cinemanovista com o seu público consumidor por excelência: a classe média brasileira, militantes de esquerda, estudantes no geral, iniciando o debate que se preocupou em vasculhar as causas gerais do golpe de 1964 e entender o intenso processo de modernização e desenvolvimento econômico que a sociedade brasileira estava passando (MALAFAIA, 2009).

[1965-1968] Trata-se, pois, de um retorno à condição social de origem; esses artistas e intelectuais eram todos de classe média e ousaram apostar suas fichas num processo de radicalização e de realização de reformas consideradas essenciais para a sociedade brasileira. As reformas não vieram; veio, sim, o golpe militar, que destruiu a perspectiva reformista, colocando em cena a brutalidade do Estado autoritário e a inércia dos setores populares. Assim, a afirmação do chamado cinema autorial foi a forma que encontraram para marcar a sua posição em duas frentes: o enfrentamento ao Estado autoritário, promotor dessas transformações e repressor da produção cultural de caráter popular, considerada autêntica; e a investigação e a autocrítica do seu papel de intelectuais, vinculados à classe média, mas procurando sintonizar trabalhos e propostas com aqueles setores populares reprimidos pelo autoritarismo. Ao mesmo tempo, teve início a disputa pelo mercado exibidor e a competição com o produto estrangeiro, o que acabou por provocar o aparecimento de projetos individuais, a busca por uma linguagem própria, sem perder a identidade de grupo (MALAFAIA, 2009. p. 19).

---

<sup>34</sup> SÃO Paulo, sociedade anônima. Direção de Luís Sérgio Person. São Paulo: Socine Produções Cinematográficas, 1965. P&B.

As críticas ao golpe iniciaram de imediato. O documentário *O desafio* é considerado como uma “produção-relâmpago” realizada no calor do momento, pois foi lançado ainda em 1965 e trazia um olhar reflexivo, penoso, da fossa do jornalista e da sua amante burguesa e, além disto, documenta as manifestações da esquerda festiva, como classifica Xavier (1985). Já sob amparo da INC, a película *Fome de Amor*<sup>35</sup> (1968), faz alusão ao golpe e às novas políticas empregadas por Castello Branco como uma derrota, e a como tal fato tornou o revolucionário apático. *Terra em transe* (1967) é, sem dúvida alguma, o filme de maior impacto do movimento, pois este também carrega estas críticas e, para além, sobrepunha uma reflexão dramática sobre o golpe através da lógica da economia política (abordando questões de luta de classes, imperialismo e traição da burguesia nacional, populismo, desigualdade, programa de direita vs. o de esquerda e etc.). É importante frisar que esta obra cinematográfica considerada subversiva foi financiada pela CAIC - e distribuída pela DIFILM -, logo, é certo que entre 1964 e o AI-5, o Cinema Novo foi atingido pelo golpe, mas os cineastas e produtores movimentaram-se com habilidade e inteligência, driblando obstáculos institucionais, encontrando seus aliados dentro dos órgãos estatais e, assim, conseguiram realizar seus filmes. Graças a isto, geraram um intenso debate sob o qual vida cultural do país foi impregnada (PEREIRA, et al. 1985). *Terra em transe* (1967) condensa com perfeição os tratados e anseios do Cinema Novo e prepara os primeiros pilares do tropicalismo (XAVIER, et al. 1985). Em suma, há outras produções fílmicas cinemanovistas que integram este período, entre 1964 a 1968, compreendido como o auge da proposta política e cultural do movimento, o qual é caracterizado por uma forte produção cinematográfica reflexiva e contestadora do estado das coisas.

---

<sup>35</sup> FOME de amor. Prod.: Herbert Richers Produções Cinematográficas, Paulo Porto Produções Cinematográficas, 1968. P&B.

#### 4. O ESGOTAMENTO E O LEGADO DO MOVIMENTO

O período retratado na seção anterior (intitulado ‘*O impacto do golpe militar para os rumos do Cinema Novo*’) é considerado, pela literatura, como o ‘ponto de máximo’ da proposta estética deste movimento cinematográfico brasileiro e do seu engajamento sobre questões políticas, econômicas e sociais. No entanto, ainda neste espaço de tempo começam a surgir dentro do próprio movimento, e da conjuntura nacional, variáveis que desencadearam o desmantelamento de suas propostas fundamentais. Colocado de outra maneira, dentro das próprias ideias vanguardistas que levaram à consolidação do Cinema Novo, continham também elementos que suscitaram o seu processo de esgotamento. Isto é, respeitando a sua especificidade; esta é a contradição que surge e/ou penetra internamente no processo de desenvolvimento de todo e qualquer fenômeno social.

Como diagnosticado anteriormente, a constante inovação artística, ganhos de novos elementos técnicos que se somam à novas perspectivas de reflexão crítica e de contestação ao establishment brasileiro do período, são confluências da composição de propostas do Cinema Novo. Glauber Rocha com seu *Terra em transe* (1967), além de condensar tais experiências artísticas estruturantes do Cinema Novo, inaugura outras óticas e estilos ao movimento. A obra, conseqüentemente, expandiu a fronteira estilística do gênero e, a partir disto, alavancou outras questões que as produções cinematográficas nacionais subsequentes iriam explorar. São nestes pontos que, de forma um pouco mais nítida, encontram-se as contradições das propostas do Cinema Novo que engendraram o seu próprio fim.

Dessarte, no final do ano seguinte ao lançamento de *Terra em transe*, Rogério Sganzerla lança o filme *O bandido da luz vermelha*<sup>36</sup> (1968). O cineasta era admirador das películas do Cinema Novo e em sua trajetória adotou alguns padrões estéticos e temáticos desenvolvidos pelo movimento, porém neste seu primeiro longa-metragem acabou por provocar uma ruptura e um maior distanciamento dos cinemanovistas. Ambas as obras sabotam um dito nacionalismo ufanista característico da época e, portanto, aprofundando as misturas incômodas, as quais abalaram os preceitos de padrão de uma classe média – apoiadora do golpe militar - frequentadora de teatro e de cinema. O filme de Sganzerla carrega o mesmo pano de fundo do filme de Glauber, uma crítica (e autocrítica) sobre o sentimento de impotência de certas camadas sociais frente aos governos militares, porém agora a linguagem de destaque estava sobre as questões marginais urbanas. Portanto, ao

---

<sup>36</sup> O BANDIDO da luz vermelha. Direção de Rogério Sganzerla. São Paulo: Urânio, 1968. P&B.

aprofundar e radicalizar as temáticas abordadas no Cinema Novo, Sganzerla germina um novo arranjo estilístico que explora um outro universo social. Assim sendo, a contradição cinemanovista, em sentido dialético, estava dentro dos seus próprios alicerces configurados pelas propostas de inovação. A cada expansão da fronteira do gênero cinematográfico gerou novas perspectivas e interpretações a serem abordadas. De modo geral, as camadas estéticas, geradas pela busca incessante de inovar do movimento, destas obras ampliaram a fronteira estilística do movimento, assim, fez com que as ideias originárias fossem se perdendo aos poucos.

A pergunta recorrente em *O bandido da luz vermelha* é “quem sou eu?”, e o filme é a expressão irônica da crise de identidade própria ao “depois da queda” de todo um projeto nacionalista. Articulação de fragmentos e citações. *O bandido* oferece um personagem descontínua, estilhaçada, espécie de vazio onde se entulham os mitos e máscaras, os clichês típicos do discurso melodramático dos meios de comunicação. Ao virar ao avesso a tonalidade das totalizações de Glauber, o filme de Sganzerla desenha, por sua vez, uma outra alegoria: o seu universo social tem uma lógica interna (a incongruência), tem sua moral (a corrupção) e sua estrutura de poder (o populismo se representa aqui na figura do *gangster* da Boca do Lixo, não na figura do caudilho de extração rural que vimos em *Terra em transe*). (XAVIER, 1985, p. 19).

Até este momento histórico, em modos gerais, a arte cinematográfica não havia encontrado ainda sérios problemas com os governos militares. Pelo contrário, havia uma certa relação estável entre os agentes, pois os cineastas dependiam dos financiamentos do Estado, e este desejava impulsionar a produção fílmica local. A inflação alta seguia incomodando os militares, apesar de ter tido uma queda significativa - em 1964 alcançava a marca de 92,1% e no ano de 1968 estava em 25,4%. Já o PIB também mostrava uma forte recuperação, desde a brusca queda em 1963, fechando o ano de 1968 com 9,8% de crescimento. Apesar destes indicativos macroeconômicos estarem favoráveis à propaganda do governo (vale lembrar que a desigualdade social também aumentou), no final do mesmo ano, em 13 de dezembro de 1964, depois de conflitos políticos entre o Executivo e o Congresso Nacional, entra em vigor o Ato Institucional Número Cinco (AI-5), onde a censura iria impactar decisivamente na sociedade brasileira, logo, refletiria diretamente nas produções e na vida pessoal do povo e da classe artística.

No mesmo período, é possível constatar que a opção dos governos militares brasileiro foi de intensificar a difusão da TV, através de uma gama variada de ações. Este fato exógeno, que é o incentivo ao aumento do número de televisores por domicílio, prejudicou o desenvolvimento, não só do Cinema Novo, mas do cinema brasileiro no geral, que cada vez mais perdeu espaço no orçamento e, conseqüentemente, do público. A ditadura militar contribuiu para o crescimento da TV no Brasil com medidas/ações semelhantes às adotadas para desenvolver o cinema nacional, desta vez, porém, com maior organização, verba e empenho, ou seja, intervindo neste novo mercado criando órgãos e agências estatais que auxiliavam com a produção cultural; formulando leis e decretos; congelando as taxas dos serviços de telecomunicações, cedendo isenção de taxas de importação para a compra de equipamento, e/ou proporcionando uma construção de uma estrutura nacional de telecomunicações em redes e, finalmente, política pública de crédito facilitado (LEAL, 2009). Vale lembrar que estas ações foram facilitadas dado ao acelerado crescimento do PIB nacional do período, comumente chamado de ‘milagre econômico’ (de 1969 a 1973).

Plínio Leal, ainda neste seu mesmo trabalho, afirma que tais “políticas de créditos direto ao consumidor e a atração de investimentos privados estrangeiros ajudaram, de uma certa forma, a acelerar o mercado, não apenas o televisivo, no país e torná-lo mais urbano”. A partir de 1968 houve um chamado “boom da televisão”, era possível comprar um televisor em até 36 vezes e com juros, consideravelmente, baixos.

Quando os militares tomaram o poder, em 1964, o Brasil tinha cerca de dois milhões de aparelhos de TV. A partir de 1968, a recém instalada indústria de eletroeletrônicos, associada a políticas de incentivos a ela concedidos pelo governo, e à lei de compra a crédito promulgada em 1968, fez aquele número crescer rapidamente: em 1969 havia quatro milhões e um ano depois cinco milhões de aparelhos de TV. Em 1974 esse número tinha crescido para cerca de nove milhões e os aparelhos de TV estavam presentes, então, em 43% dos lares brasileiros (JAMBEIRO, 2002, p. 81. Apud LEAL, 2009, p. 9.).

A expansão das telecomunicações no país, intensificada a partir de 1968, formou uma das principais características da modernização forçada do modelo econômico desenvolvimentista dos governos militares, entretanto, diferente da produção cinematográfica, que era totalmente amparada e regulada pelo Estado, o crescimento das redes de televisão seguiu um modelo empresarial concentracionista, no qual primou pela quase total liberdade de

atuação no mercado (MALAFAIA, 2009, p. 154). Assim, o Estado, ao não regular as ações das empresas do ramo e cedendo cada vez mais benefícios com o intuito de aumentar o mercado da telecomunicação, acabou auxiliando e estimulando a concentração e centralização do capital neste setor. Consequentemente, este descompasso de políticas públicas criou dois espaços de produção audiovisual paralelos e conflitantes com a quase completa submissão da produção da cinematografia à produção televisiva. Frente a isto, encontrava-se uma real expansão do mercado consumidor na área cinematográfica beneficiando o produto nacional, como mostra Malafaia (2009); apesar disto, o rastro da reserva de mercado não acompanhou proporcionalmente o aumento da qualidade da produção veiculada, ou seja, as comédias eróticas ainda dominavam as salas, acompanhadas de filmes pornográficos e de baixa qualidade. Não obstante, este debate trata-se de que os militares desejavam o desenvolvimento em escala industrial de ambos os setores, porém a sua maior preocupação, e onde destinou mais recursos e atenção foi, invariavelmente, à TV. Também acreditavam, acertadamente, que a televisão era o meio mais fácil de divulgar a propaganda do regime.

Todo este conjunto de questões, endógenas e exógenas, levantadas (AI-5, milagre econômico, surgimento do Cinema Marginal e perda de espaço e público para a TV) forma a gênese do esgotamento do Cinema Novo. A adequação às novas questões que o marginalismo trouxe e, principalmente, ao Ato Institucional Número Cinco, fomentou a dissolução das bases históricas sobre as quais havia sido construída a “espinha dorsal” estética do movimento.

Somando-se a estes fatores, houve também a criação da estatal Empresa Brasileira de Filmes S/A, que se dá em 1969, e ainda, o enfraquecimento das redes de sociabilidade entre os cineastas. Aspectos diretamente relacionados que foram determinantes para o fim do grupo como unidade. Esta empresa também mostra que o Estado seguia preocupado com o crescimento, desenvolvimento e autonomia do cinema brasileiro. Tal estatal proporcionou facilidade na obtenção de crédito por parte dos cinemanovistas. A Embrafilme, na gestão do cineasta cinemanovista Roberto Farias, criou uma gama de medidas de facilitação de financiamento para os diretores já consagrados. E, assim como afirma Marina Soler Jorge, em sua dissertação de mestrado, Roberto Farias desenvolveu um sistema de financiamento do qual achou mais pragmático, onde montava um cadastro de currículo dos diretores, e os financiava conforme o grau de segurança de retorno, seja fílmico ou financeiro. O intuito da Embrafilme era de contribuir diretamente na produção, coprodução e distribuição dos filmes.

Um exemplo disso foi o financiamento de cerca de Cr\$ 685.000,00 para “*Bye Bye Brasil*”<sup>37</sup> (1979) de Cacá Diegues (SILVA, 1989) - faz-se importante destacar que apesar desta obra pertencer a um diretor cinemanovista, o filme não faz parte do Cinema Novo e este é o objetivo de Diegues; distanciar-se do movimento evidenciando a sua ruptura com o mesmo e o nascimento de um novo modo de se fazer cinema no Brasil. Contudo, a intervenção ideológica e financeira do Estado militar serviu para diluir o estilo político instaurado pelo Cinema Novo ao longo das décadas anteriores, isto porque o Cinema Novo no final da década de 60 já passava por uma crise de projetos estéticos-ideológicos cinematográficos. Em outras palavras, a Embrafilme auxiliou ainda mais no esgotamento tanto da proposta política do Cinema Novo, quanto na radicalidade estética do surto marginal (XAVIER, 1985).

Deste modo, o Cinema Novo como movimento cultural definido, pertencente a um ‘complexo audiovisual’ - composição onde havia a unidade, e suas contradições, de um conjunto de variáveis interdependentes ativas, de natureza econômica, social, cultural e política, que se engendraram ao longo da história, desde meados de 1930, formando relações objetivas concretas e particulares que, por fim, acabaram dando base de sustentação para a criação das propostas cinematográfica deste padrão estilístico -, esgota-se na primeira metade da década de setenta.

#### 4.1. A EMBRAFILME

A Embrafilme foi instituída em 1969 - durante o primeiro ano do período chamado de ‘milagre econômico’ -, através do Decreto-Lei nº 862, de 31 de agosto; promulgado pela junta militar que recém havia assumido a presidência após o marechal Costa e Silva ter sido vitimado por uma trombose (FERNANDES, 2008). Com um capital social inicial de cerca de seis milhões de cruzeiros novos, a Embrafilme inicialmente era uma autarquia formalmente vinculada ao INC e, conseqüentemente, ao Ministério da Educação e Cultura (MENDES; ABREU, 2014). Tratava-se de uma empresa de capital misto, porém o Estado era o seu acionista majoritário.

---

<sup>37</sup> BYE Bye Brasil. Direção de Cacá Diegues. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas L. C. Barreto Ltda, 1979. P&B.

Art 2º. A EMBRAFILME tem por objetivo a distribuição de filmes no exterior, sua promoção, realização de mostras e apresentações 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 (BRASIL, 1969).<sup>38</sup>

Assim sendo, foi criada com a finalidade de trabalhar com a difusão das películas nacionais em festivais e premiações pelo mundo. Sem dúvida, a criação deste órgão demonstrou o esforço e o empenho, em promover políticas públicas na área da cinematografia nacional, da INC; cujo papel era, fundamentalmente, auxiliar a produção dos filmes e de fiscalizar o cumprimento das leis de proteção às obras cinematográficas brasileiras, cuidando das reservas de mercado, cotas de salas, e da arrecadação do percentual cobrado sobre o imposto da remessa de lucros das distribuidoras estrangeiras no exterior. Aos poucos, a Embrafilme foi incorporando novas funções, como o de proteger o setor cinematográfico brasileiro e centralizar atividades de fomento ao cinema nacional; por conseguinte, os objetivos de primeira ordem passaram a ser o de estatizar, regulamentar, organizar e suscitar o desenvolvimento da cadeia do setor de cinematografia. O Estado passava, pela primeira vez, a não mais se preocupar somente com o financiamento da produção, mas a absorver toda a base que constitui uma indústria cinematográfica. Esta base industrial, como já foi citado, é a rede que engloba a questão da produção, da distribuição e da exibição.

Segundo definições de Fábio Earp e Helena Sroulevich (2009), a produção é o setor que envolve desde a definição do roteiro a ser produzido à contratação e aglutinação da equipe técnica, passando pela captação de recursos necessário para viabilizar o filme à planejar e realizar demais orçamentos, inclui a conclusão da etapa compreendida como pós-produção; momento do processo de produção em que o filme ganha o formato final para fins comerciais. Este foi o único setor no qual é possível identificar ações governamentais desde o Governo Provisório.

Para os mesmos autores, o setor da distribuição (apenas em 1974 a Embrafilme iria aglutinar esta função), refere-se ao elo fundamental entre a produção e a exibição, assim, é a parte responsável por difundir os filmes e ligar/unir o setor da produção ao exibidor. No Brasil, este sempre foi um mercado caracterizado pela hegemonia de empresas privadas estrangeiras. De outra forma, o setor é responsável por incumbir a tarefa da operação logística

---

<sup>38</sup> Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/1965-1988/Del0862.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/Del0862.htm)>. Último acesso em 04 de junho de 2018.

e de marketing, disponibilizando o filme às salas de cinema e, além disso, formulando campanhas publicitárias para atrair o público. Vale lembrar que a DIFILM, apesar de suas ações em prol do cinema independente, era uma empresa de capital privado.

Por fim, os autores delimitam o conceito do setor da exibição, esta é a fração que diz respeito ao retorno financeiro da obra. Ou seja, encontra e estipula os pontos de venda ao público consumidor, a bilheteria, e decide as salas de cinema onde o filme irá passar (EARTP; SROULEVICH 2009).

Portanto, nota-se que o Estado, depois de décadas, “compreendeu, ao menos em parte, que o escoamento da produção cinematográfica nacional é tão fundamental quanto o próprio processo de produção” (MENDES; ABREU, 2014). Para tornar viável o desenvolvimento e crescimento sustentável da indústria nacional de cinema era preciso intervir nestes mercados estatizando estes serviços.

Desde a década de cinquenta foi possível identificar, como demonstrado ao longo deste trabalho, dentro das reivindicações, dos discursos, dos artigos e colunas em jornais publicados pelos cinemanovistas, a necessidade de uma intervenção estatal na área cinematográfica brasileira desta magnitude, e com estas intenções e anseios. A própria formação da DIFILM foi uma alternativa, de curto prazo, encontrada para conter e enfrentar as empresas internacionais que dominavam o setor e, assim, chamar a atenção do Estado para o problema da oligopolização imperialista do mercado da distribuição.

A partir de 1970, através de algumas reuniões, começa a ser construído um diálogo de aproximação entre o Estado autoritário, sob o AI-5, e o Cinema Novo, para tentar mediar e estreitar a relação entre ambos. Mas é somente no ano de 1972 que esta relação se consolida, pois foi estabelecido um acordo sobre um novo sistema de contrato de coprodução da Embrafilme - mesmo que ainda de forma não oficial -, beneficiando diretamente as produções brasileiras, incluindo as futuras películas dos cinemanovistas. Isto porque, a partir desta cláusula, as produções consideradas de grande relevância cultural ou de qualidade reconhecida, teriam parte dos custos da produção assumidos pelo Estado, através da Embrafilme; o retorno dar-se-ia diante da renda obtida pela bilheteria do filme. Esta medida impulsionou a expansão da produção cinematográfica nacional.

A Embrafilme investirá em até 30% de um orçamento de teto limitado, e terá os direitos de distribuição para o cinema e televisão, no Brasil e no exterior. Acoplada a essa operação, entra em cena o adiantamento sobre a renda de filmes, de até 30% do orçamento. O produtor passa então a

receber 60% do orçamento do filme, e a Embrafilme garante para si uma participação societária em todas as receitas auferidas durante a vida comercial de um filme.<sup>7</sup> A adoção da co-produção com adiantamento de distribuição (CO-DIS) traz à tona, assim, duas ideias características do modo de operação da Empresa: o investimento prioritário em filmes e a necessidade de se montar uma estrutura de Distribuidora. Enquanto se regularizava o novo sistema, continuavam os financiamentos. Foram 106 filmes entre 1970 e 1975, com obras da importância de São Bernardo (Leon Hirszman, 1970), Toda nudez será castigada (Arnaldo Jabor, 1972), Guerra conjugal (Joaquim Pedro de Andrade, 1974), ao lado de comédias picantes e de produções baratas de gênero variado (AMÂNCIO, 2007).

A periodização prioritária de análise de Fernandes (2008), é o período compreendido entre 1961 e 1974. O autor utiliza este recorte temporal prioritário inicial, pois é apenas no ano de 1961 que o “grupo” recebe, definitivamente, a investidura de Cinema Novo. Já o seu fim, realiza-se no momento em que Roberto Farias é empossado na presidência da Embrafilme. Mesmo com o fato dos cineastas cinemanovistas seguirem produzindo novas obras, a datar de 1974, não é mais possível enquadrar estes filmes como pertencentes do movimento. Este fato acontece visto que após adequarem suas propostas estéticas para driblar a censura imposta com o AI-5, a partir de então, os cineastas começaram a procurar novas composições estéticas e de produção, afastando-se, cada vez mais, dos fundamentos que compunham o Cinema Novo. Outro fator importante é o fato de não haver mais uma sólida rede de sociabilidade - trocas de informações, roteiros, conversas, notícias, referências e outras coisas -, entre o seu “núcleo duro”. Assim, mesmo com um cinemanovista à frente da Embrafilme, a construção da linguagem da *Estética da Fome* havia sido perdida, dando espaço para novas articulações organizacionais políticas e às propostas individuais.

A empresa foi extinta em 1990<sup>39</sup>, junto com outras entidades estatais pelo então presidente eleito da república, Fernando Collor de Mello. A prática foi ancorada pela política econômica adotada pelo governo Collor - antagônica a praticada na fundação da Embrafilme, por exemplo -, cujo o intuito era o de enxugar a máquina pública, ou melhor, diminuir o tamanho, a interferência na economia e, conseqüentemente, as atribuições do Estado.

---

<sup>39</sup>Decreto disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1990/decreto-99226-27-abril-1990-334825-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Último acesso em 11 de abril de 2018.

#### 4.2. O PAPEL DO CINEMA NOVO NO DESENVOLVIMENTO DO SETOR CINEMATOGRAFICO BRASILEIRO

O ano de 1974 demarcou um importante ponto na história da Brasil, com a posse do General Ernesto Geisel, e um importante avanço das políticas públicas de incentivo ao cinema nacional. O então presidente Geisel assume o governo com uma inflação acumulada de 15,57% e com crescimento médio do PIB, do último quadriênio, de 11,91%. Ou seja, tinha-se a ideia de que o momento econômico ainda era propício para o seguir avançando em políticas públicas afim de promover e desenvolver diversas cadeias produtivas, inclusive o da indústria fílmica.

Além da aproximação entre o Estado e os cinemanovistas, em 1972, graças à uma mudança no sistema de contrato de coprodução, a indicação de Roberto Farias para a presidência da Embrafilme, em 1974, estreitou ainda mais tal relação. Esta primeira atitude do governo Geisel, no que diz respeito à Embrafilme, em indicar um profissional da classe cinematográfica, ao invés de um militar (como ocorria até então), demonstra o entendimento de que para criar uma real indústria de cinematografia brasileira fazia-se fundamental um profissional da área assumir o principal cargo da estatal (MENDES; ABREU, 2014).

A indicação do nome de Roberto Farias não foi por acaso, já que no I Congresso da Indústria Cinematográfica Brasileira, realizado de 23 a 27 de outubro de 1972, o conjunto de propostas lideradas por ele e por Luiz Carlos Barreto, intitulada Projeto Brasileiro de Cinema (PBC), ganharam destaque e importância nacional, pois levantavam questões, e propunham soluções, sobre como desenvolver a indústria cinematográfica brasileira, principalmente, através da Embrafilme. Ademais, pautava a ampliação das funções e atribuições da empresa e a sua entrada na área/setor da distribuição; reivindicações históricas dos cinemanovistas, porém não sob a perspectiva da Embrafilme. Sinteticamente, os dois produtores, Roberto Farias e Luiz Carlos Barreto, defenderam maiores intervenções do Estado na atividade econômica cinematográfica, evidenciando os diversos descompassos e assimetrias nos mercados da produção, da distribuição e o da exibição, logo, afirmavam que somente o Estado seria capaz de solucionar estes desequilíbrios e, com isto, fomentar produções estritamente nacionais - cinema de oposição ao cinema hollywoodiano, onde se retrata e debate a realidade cultural, econômica e social das classes sociais do Brasil -, em escala industrial. Pontua-se que Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos apoiaram, articularam e estiveram presentes nas reuniões com o governo para viabilizar esta indicação.

No ano anterior da posse de Roberto Farias, em 1973, após diversos pedidos da classe cinematográfica, algumas funções da INC foram incorporadas pela Embrafilme, num processo de enfraquecimento do instituto, e foi criado também outro órgão regulador, subordinado diretamente ao MEC: o CONCINE (Conselho Nacional de Cinema). Tal absorção serviu para fortalecer a estatal, que passou a aumentar seu campo de atuação. Graças a estas ações foi possível, via assembleia, que a empresa passasse a acumular a responsabilidade de distribuição dos filmes nacionais em território brasileiro, não mais apenas no exterior.

Para elucidar esse período de criação da EMBRAFILME e sua atuação pré- governo Geisel, segundo Gatti (2007), se faz necessário citar alguns pontos, como a proximidade dos ministros Jarbas Passarinho e Ney Braga com a classe cinematográfica, estreitamento que fez da EMBRAFILME uma realizadora de desejos – confirmada por números: a empresa estatal financiou 80 filmes, através de duas produtoras com quatro filmes cada, quatro produtoras com três filmes, 11 com dois filmes e mais 38 produtoras com apenas um filme – isso no período contemplado de 1970 até 1973 (MENDES; ABREU, 2014).

Sob a administração de Roberto Farias é constatado um salto quantitativo das produções nacionais. O novo sistema de coprodução - havia um teto de 30% do orçamento total da película, sem que excedesse 2.200 (dois mil e duzentos) salários mínimos vigentes -, mais eficaz e simplificado do que os praticados anteriormente pela INC, demonstra que a profissionalização da gestão contribuiu para a Embrafilme se tornar mais eficiente. Somando-se a este novo modelo, houve o aumento da cota de salas de exibição para as produções nacionais de longa-metragem no Brasil. Já no início de 1974 tais conquistas estavam consolidadas e a reserva de mercado para o produto nacional atendia os interesses do projeto nacionalista que desejava o governo Geisel, complementados através de aportes financeiros destinados diretamente à produção via sistema de financiamento da Embrafilme (AMÂNCIO, 2007).

Com a extinção definitiva da INC, em 1975, os poderes, bens e atividades da Embrafilme são, mais uma vez, ampliados. O processo de centralização de funções da empresa estatal funcionou para impulsionar o crescimento do número das produções nacionais. Em outro momento do seu texto, Amâncio (2007) afirma que por causa desta vasta gama de políticas públicas, a partir deste ano, pode ser constatado entre os cineastas, em seus

artigos, colunas e entrevistas, um clima de otimismo que apontava, finalmente, para a consolidação de uma indústria nacional de cinema e para a obtenção da sua plena soberania econômica.

[..] a EMBRAFILME se legitimou como uma eficiente política pública cultural, ao ponto que além de prover o acesso de filmes retratando a nossa realidade à população em nível nacional, também contemplou o desejo dos diretores e produtores brasileiros. Filmes com sucesso absurdo de bilheteria como *Dona Flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto, 1976), cinemanovistas como *O amuleto de Ogum* (Nelson Pereira dos Santos, 1973) e a pulverização de capital com filmes divididos entre mais de 55 produtoras, além de financiamentos, distribuição, decretos com determinação de exibição e todos os desejos e delírios, trouxeram para o governo militar a simpatia de toda uma classe cinematográfica, possivelmente não de acordo com a ditadura, mas compartilhando um mesmo vilão, o cinema estrangeiro. Podemos afirmar que, pelo menos por esse período, a utilização da política pública cultural como recurso estratégico político se confirmou como uma sábia decisão, ou ainda, se foi uma feliz coincidência da vontade militar em atender as necessidades culturais da população e da cadeia produtiva, calhou de ser um ótimo caminho para estabelecer boas relações com parte dos intelectuais e autores brasileiros (MENDES; ABREU, 2014).

Em face do exposto, a Embrafilme surgiu para trabalhar somente com a questão da exibição dos filmes nacionais no exterior, embalado pelo sucesso estrangeiro que aspirava o Cinema Novo. Além de tudo, a participação dos cinemanovistas foi decisiva para que a empresa estatal passasse a absorver novas funções, principalmente, entrar no mercado de distribuição brasileiro - demanda construída desde meados da década cinquenta pela classe cinematográfica. Durante a gestão de Roberto Farias o cinema nacional obteve enormes avanços e a Embrafilme viveu o seu melhor momento, servindo para o salto técnico da cadeia produtiva do cinema nacional. No decorrer da década de setenta, “o setor cinematográfico nacional assiste a melhor fase de sua relação com a interferência do Governo. Mesmo com a ocupação majoritária do filme internacional, vemos um mercado mais consolidado” (COELHO, 2009).

**Tabela 1 - Números de reserva de mercado para longa-metragem nacional de 1939-79**

<b>Ano</b>	<b>Cota de tela</b>
<b>1939</b>	1 filme por ano
<b>1946</b>	3 filmes por ano
<b>1951</b>	1 filme nacional para cada 8 estrangeiros
<b>1959</b>	42 dias/ano
<b>1963</b>	56 dias/ano
<b>1970</b>	84 dias/ano
<b>1971-1</b>	98 dias/ano
<b>1971-2</b>	84 dias/ano
<b>1974</b>	84 dias/ano
<b>1975-1</b>	98 dias/ano
<b>1975-2</b>	112 dias/ano
<b>1976</b>	112 dias/ano
<b>1977</b>	112 dias/ano
<b>1978</b>	133 dias/ano
<b>1979</b>	140 dias/ano

Fonte: ALTBURG (1983) apud MENDES; ABREU (2014). Elaboração própria.

O crescimento da cota de tela para longas-metragens brasileiros no mercado nacional de cinema, ao longo do tempo, demonstra como este fator contribuiu para o sucesso das políticas da Embrafilme; destaca-se ainda, que houve um constante aumento das cotas de tela no período do governo Geisel (MENDES; ABREU, 2014). Os autores ainda apontam para o período pré-Embrafilme, no qual a obrigatoriedade de reserva de mercado, para exibição de filmes nacionais, era de apenas 56 dias por ano e meses depois da sua criação ocorre uma significativa elevação desta cota para 84 dias/ano, ou seja, um aumento de 50%. Se as cotas forem analisadas apenas no período do mandato de Ernesto Geisel (1974 - 1979), o aumento atinge a marca 66,67%. Isto aconteceu graças ao fato de que o Estado passou a atuar no setor da distribuição do mercado nacional de cinema - como já foi dito, não só apenas na fase de produção dos filmes. De tal modo, tornou-se possível arbitrar aumentos que favorecessem os cineastas locais em detrimento das produções estrangeiras, esta variável foi fundamental para este processo de desenvolvimento das bases do cinema nacional.

**Tabela 2 - Números de espectadores nas salas de exibição nacionais durante governo Geisel e a gestão de Roberto Farias na Embrafilme**

Ano	Nacional	%	Estrangeiro	%	Total	%
1974	30.665.515	-	170.625.487	-	201.291.002	-
1975	48.859.308	59,33	226.521.138	32,75	275.380.446	36,81
1976	52.046.653	6,52	198.484.198	-12,37	250.530.851	-9,02
1977	50.937.987	-2,12	157.398.105	-20,7	208.336.002	-16,84
1978	61.854.842	21,43	149.802.182	-4,82	211.657.024	1,59
1979	55.836.885	-9,72	136.071.432	-9,16	191.908.317	-9,33

Fonte: Embrafilme (1980) apud MENDES; ABREU (2014). Elaboração própria.

No ano de 1975, seu segundo ano de governo, o público total nas salas de cinema foi cerca de 36% maior do que no ano anterior, dentro disto, a variação do crescimento dos espectadores do cinema nacional foi maior do que a variação de crescimento do cinema estrangeiro - no mesmo período, cerca de 26,5%. O seguinte, 1976, mostra a continuidade do crescimento do público das produções brasileiras, enquanto o cinema nacional volta a crescer mais 6,52%, o filme estrangeiro obtém sua primeira queda brusca de audiência, registrando contração de 12,37%. No entanto, no ano de 1977 há uma queda real e significativa do público que assiste filmes nos cinemas do país, alcançando -16,84; ancorado no forte encolhimento dos espectadores de películas estrangeiras (-20,70%), o do cinema local também caiu, porém apenas -2,12 do que ao ano anterior. Contudo, a redenção aparece já no ano subsequente, onde o cinema brasileiro atinge 61.854.842 espectadores, sendo o maior registrado durante o governo Geisel, mesmo que o crescimento total do público, em relação a 1977, tenha sido de apenas 1,59%.

Dessarte, há apenas uma pequena queda em 1977 devido à queda do público do cinema como um todo<sup>40</sup>. Mais uma vez, estes resultados foram obtidos, além da gestão de Roberto Farias, graças ao esforço do Estado desenvolvimentista brasileiro, principalmente no governo Geisel, em intervir, através da Embrafilme, diretamente nos setores da cadeia cinematográfica e ao aumento das políticas de reserva de mercado para exibição das produções nacionais em território nacional.

<sup>40</sup> É verdade que no ano de 1979 também ocorreu uma queda em relação ao total de espectadores de cinema no Brasil, tanto nas produções nacionais quanto nas internacionais, entretanto, o ano não é considerado para a análise de seu mandato, pois Geisel entrega a presidência logo no começo do ano. Para ser mais exato, em 15 de março de 1979. Em abril do mesmo ano, Celso Amorim é empossado na presidência da Embrafilme.

**Tabela 3 - Número de filmes nacionais lançados no governo Geisel**

<b>Ano</b>	<b>Número de filmes nacionais lançados sem contrato com a Embrafilme</b>	<b>Número de filmes nacionais lançados com contrato da Embrafilme</b>
<b>1974</b>	80	38
<b>1975</b>	89	25
<b>1976</b>	84	29
<b>1977</b>	73	12
<b>1978</b>	100	22
<b>1979</b>	93	19
<b>Total</b>	<b>519</b>	<b>145</b>

Fonte: Embrafilme (1980) apud GATTI (2007).

Os filmes lançados pela EMBRAFILME seguem uma regularidade no quesito de números, a única discrepância é no ano de 1974, o ano com o pior desempenho do cinema nacional é o mesmo em que a empresa mais escoou projetos no período abordado. Ainda sim, ela respondeu por mais de 27% do público de filmes brasileiros nesse ano. Outro dado interessante é a quantidade de filmes lançados com a não participação da EMBRAFILME, demonstrando o crescimento conjunto da cinematografia brasileira, motivada principalmente pela lei de obrigatoriedade (MENDES; ABREU, 2014).

Por causa deste conjunto de fatores, ou de maneira mais detalhada, graças a estes números demonstrados, das ações empreendidas pela Embrafilme, da reaproximação da classe cinematográfica com o Estado em prol do desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira, das grandes obras lançadas no período - incluindo películas do Cinema Novo - e do contexto de um contínuo crescimento do produto interno bruto da economia nacional, o período entre 1971 a 1981<sup>41</sup> é considerado, pela literatura, como a ‘era de ouro’ do cinema brasileiro.

<sup>41</sup> Primeiro ano de queda do PIB da ditadura militar, acompanhado pelo rápido aumento da média da inflação do último triênio. -4,3% e 90,7%, respectivamente.

## 5. CONCLUSÃO

O presente trabalho procurou desvendar e desnudar as determinações essenciais, específicas brasileiras, que estruturaram o surgimento do Cinema Novo. De forma sucinta, o Cinema Novo foi um movimento artístico-cinematográfico brasileiro que se realizou no início da década de sessenta até o começo da década de setenta. Entende-se como um gênero de cinematografia, ou melhor, como um conjunto inovador de propostas estéticas e linguísticas exclusivamente brasileiras. O Cinema Novo obteve seu prestígio internacional de forma muito rápida, tornando-se detentor de diversos prêmios internacionais logo nos seus primeiros anos de existência. Possui como característica marcante deste estilo cinematográfico o tom reflexivo e contestador, no que respeito aos impasses da sociedade brasileira, buscando sempre retratar especificidades da cultura, da política e da economia nacional. Além disso, desponta pela qualidade técnica vanguardista utilizada na produção e no estilo da filmagem de baixo custo. Assim, torna-se o principal movimento de cinema da história brasileira; e é graças a este cunho crítico dos roteiros cinemanovistas, somado ao fato das originais propostas estilísticas germinadas por estes filmes, que o Cinema Novo, seguidamente, é chamado (de forma acertada), de um 'cinema revolucionário', pois revoluciona o modo de se fazer cinema no Brasil e influenciando cineastas de renome mundial, como Martin Scorsese, por exemplo.<sup>42</sup>

Dado o exposto, ao longo dos três capítulos estruturantes deste trabalho de conclusão de curso, foram apresentados subsídios teóricos que permitissem compreender não só o porquê do Cinema Novo ter sido um fenômeno tipicamente brasileiro, mas sua importância para o desenvolvimento e evolução do mercado nacional de cinema. Além disto, esta monografia apresenta um panorama da conjuntura econômica e política do Brasil, do qual regem, diretamente e/ou indiretamente, nas relações do cinema brasileiro junto ao Estado desde meados do século XX.

Para tanto, visando fundamentar teoricamente o complexo objeto de estudo do presente trabalho - o porquê do aparecimento do Cinema Novo no Brasil naquele momento histórico -, buscou-se alçar e desmistificar as variáveis que deram base de sustentação para a construção da gênese e consolidação do movimento. O capítulo 2 expõe uma abstração marxista sobre os aspectos econômicos do cinema, do qual não se preocupa em determinar conceitualmente o termo cinema, mas em identificar e explicar a sua esfera econômica de

---

<sup>42</sup> Cf. <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u63439.shtml>

última instância. Isto se faz necessário para compreender o cinema como uma mercadoria atípica, mas que apesar disso, também necessita, por ser uma mercadoria, de um mercado para se realizar. Sendo assim, a existência de produções e de salas de exibição de cinema, por exemplo, demonstra que há um mercado de cinema brasileiro, no mínimo, desde a década de 1930, mesmo que débil e desorganizado.

Ademais, já na segunda seção do capítulo 2, partindo destas contribuições argumentativas, entendeu-se como fundamental apresentar o esboço da organização deste mercado cinematográfico brasileiro até o início da década de 1950. O período utilizado trata-se do momento em que Getúlio Vargas, ainda durante o Governo Provisório, torna a produção nacional de cinema um assunto nacional, ou colocado de outra maneira, uma questão que o Estado brasileiro deveria cuidar e, gradativamente, desenvolver uma indústria deste setor; até o período em que o Estado decide adotar novos mecanismos para promover a cinematografia brasileira e, a partir disso, começa a mudar as estruturas que compunha tal mercado.

Observou-se, e isto fica mais saliente no capítulo 3, que as ações do Estado que geraram mudanças significativas no mercado interno de cinema foram proporcionadas somente devido à pressão e às propostas da classe cinematográfica. É neste capítulo que são traçadas as condições exógenas e endógenas que mostram o Cinema Novo como produto direto do projeto industrializante brasileiro, como o próprio nome do capítulo antecipa. Ou seja, o processo de desenvolvimento e modernização que o país experimenta desde meados de 1930, contém elementos próprios (nacionalismo, busca pelo desenvolvimento autônomo, proteção ao mercado interno, incentivo para indústria e etc.) que moldam o ideário dos cineastas brasileiros, pois o desenvolvimentismo cria a possibilidade de viabilizar e efetivar uma indústria nacional de cinema, via Estado, que seja capaz de solucionar os gargalos históricos que a produção local enfrentava diante da hegemonia do filme estrangeiro. E ainda, aumentar a produção fílmica brasileira, através de financiamentos estatais, proteger o mercado interno das distribuidoras imperialistas internacionais e etc.

Os órgãos estatais criados com o objetivo de promover a indústria cinematográfica, bem como seus fracassos, foram decisivos para a construção estética. Isto acontece, uma vez que foi com a insuficiência das políticas de fomento ao cinema e, principalmente, com a falta de recursos que as reuniões e congressos para discutir as novas soluções que visariam enfrentar o cinema estrangeiro, que se intensificam as redes de sociabilidades e troca de informações e ideias entre os cineastas. Essas redes começaram a ser construídas ainda nos

cineclubes, que eram locais onde se exibiam filmes considerados *lado b*, como os do neorealismo italiano e as corajosas produções independentes brasileiras.

Na seção 3.3., é trabalhado o conceito de que o processo de industrializante via substituição de importações não se trata apenas de manejos das políticas monetária, fiscal e cambial, é preciso se considerar toda uma gama de articulações que demonstram a intenção governamental. A partir disso, percebe-se que as tentativas desorganizadas do Estado e das diminutas atribuições e incentivos das diversas instituições de fomento ao cinema nacional criadas fracassam, porém a classe cinematográfica, incluindo os cinemanovistas, seguem acreditando que apenas o Estado interventor seja capaz de superar essas barreiras. Ou seja, o problema não é que a ideia da criação de órgãos estatais fosse uma política esgotada ou que não iria funcionar com o setor do cinema, mas no modo como tais medidas estavam sendo conduzidas. Em meio a toda esta incerteza, surge a experiência da CAIC. Apesar de ter tido vida curta, serviu para aproximar o Estado e os cinematografistas e mostrar que a saída para a construção de uma indústria autônoma de cinema deveria partir desta aliança.

Assim, influenciado por todas estas questões e mais os rumos das políticas macroeconômicas do período, surge o primeiro filme do Cinema Novo em 1959. A obra em questão retrata o choque cultural, social e, sobretudo, econômico da instalação de uma grande indústria numa região de pesca artesanal. Logo, continha a base estética do que seria mais tarde denominado de Cinema Novo.

A seção seguinte, 3.2., mostra como o período de ditadura militar influenciou as propostas do Cinema Novo. O cerne desta seção e das subsequentes refere-se ao fato de como o governo militar permitiu a consolidação deste movimento cinematográfico, mesmo correndo o risco de ser retratado criticamente por ele. E, além do mais, dedicou esforços para finalmente construir uma indústria nacional de cinema com a ajuda do "núcleo duro" do Cinema Novo. O período tratado é entre 1964 e 1968, compreendido como o auge da proposta política e cultural do movimento que graças ao golpe tornou-se ainda mais crítico ao estado das coisas.

Por fim, o capítulo 4 apresenta as contradições do próprio movimento, e da conjuntura econômica nacional, que desencadearam o desmantelamento de suas propostas originárias fundamentais. Em outras palavras, detalha um conjunto de questões endógenas e exógenas (AI-5, milagre econômico, surgimento do Cinema Marginal e perda de espaço e de público para a TV) que levaram ao movimento ao seu fim. Dentro do mesmo capítulo, a seção 4.2. traz um levantamento de como era formada a Embrafilme e de como foi possível sua criação.

Já a última seção do último capítulo, tem a tarefa de elucidar a importância da empresa estatal para o aumento significativo da produção nacional cinema, tornando-se o mecanismo do Estado mais eficiente para o desenvolvimento do setor no período estudado. Sobretudo, mostra a presença decisiva dos cinemanovistas, especialmente de Roberto Farias, para a mudança de postura, de políticas e obrigações da Embrafilme para auxiliar na construção e desenvolvimento do setor cinematográfico.

Conclui-se, portanto, que o Cinema Novo como um movimento cultural artístico-cinematográfico definido, só foi possível graças a uma rede de acontecimentos que não ocorreram em nenhum outro lugar do mundo. As mudanças estruturais que ocorrem no Brasil, devido ao projeto industrializante construído desde 1930, a chamada "convenção ao crescimento"; as redes de sociabilidades; a herança cultural do Cine Clube da Bahia; as interpretações do Neorrealismo italiano; o mercado exibidor de cinema dominado pelas produções estrangeiras, principalmente as hollywoodianas; a hegemonia das distribuidoras internacionais no mercado local; o nacionalismo característico do período; o desejo do Estado e da classe artística em desenvolver uma indústria nacional autônoma de cinema; as instituições públicas de fomento ao cinema; as tímidas políticas de cota de salas e etc., formaram um arranjo de combinações que viabilizou a construção e a consolidação das propostas do movimento. Este arranjo foi denominado neste trabalho como um complexo audiovisual do Cinema Novo.

## REFERÊNCIAS

AMÂNCIO, Tunico. Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme. **Revista Alceu**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p.173-184, jun. 2007.

AUGUSTO, Isabel Regina. **Neo-realismo e Cinema Novo**: a influência do neo-realismo italiano na cinematografia brasileira dos anos '60. European University, Firenze, 2005.

BIELSCHOWSKY, Ricardo. Estratégia de desenvolvimento e as três frentes de expansão no Brasil: um desenho conceitual. **Economia e Sociedade**, Campinas, v. 21, p.729-747, dez. 2012. Disponível em: <[www.eco.unicamp.br/docprod/downarq.php?id=3231&tp=a](http://www.eco.unicamp.br/docprod/downarq.php?id=3231&tp=a)>. Acesso em: 23 abr. 2018.

BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. Estratégia Nacional e Desenvolvimento. **Revista de Economia Política**, São Paulo, v. 26, n. 2 (102), p.203-230, jun. 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rep/v26n2/a03v26n2.pdf>>. Acesso em: 18 jun. 2018.

ASSIS, Paula. **Cultura, Política e Mercado**: o cinema nacional na Era Vargas. UNICAMP. In: <<https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/tematicas/article/view/2153>>. Disponível em març. 2018.

CARVALHO, Edmilson. **A Totalidade Como Categoria Central na Dialética Marxista**. In:<<http://orientacaomarxista.blogspot.com.br/2008/07/totalidade-como-categoria-central-da.html>>. Disponível: dez. 2017.

CARVALHO, Júlia Machado; PEREIRA, Miguel Serpa. **A presença do Estado no cinema**: o caso da CAIC. Relatório de pesquisa apresentado ao CNPQ. 2008.

COELHO, Thiago. **Walter da Silveira e o Clube de Cinema da Bahia**. Salvador, 2009. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19159.pdf>>. Acesso em: 09/04/2018.

COELHO, Priscilla Passos. **O PAPEL DA EMBRAFILME NO DESENVOLVIMENTO DO CINEMA BRASILEIRO**. 2009. 51 f. TCC (Graduação) - Curso de Economia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

DEBIAZI, M. S. M, CONCEIÇÃO, G. H., **A Relação entre arte e trabalho na estética marxista**. São Paulo, 2013 - Universidade Estadual de Maringá. In

<[http://www.ppe.uem.br/publicacoes/seminario\\_ppe\\_2013/trabalhos/co\\_02/34.pdf](http://www.ppe.uem.br/publicacoes/seminario_ppe_2013/trabalhos/co_02/34.pdf)>.

Disponível em març. 2018.

DURLO, Rafael Montanari; CARVALHO, Polliany Aparecida Lopes de. Intencionalidade industrializante na década de 30?: a política econômica sob o prisma das constituições de 1891, 1934 e 1937. In: ENCONTRO DE ECONOMIA DA REGIÃO SUL, 19., 2016, Florianópolis. **Anais...**. Florianópolis: Anpec, 2016. p. 1 - 20. Disponível em: <[https://www.anpec.org.br/sul/2016/submissao/files\\_I/i1-2c62ed7e06c23373bd80527967e1ed2c.pdf](https://www.anpec.org.br/sul/2016/submissao/files_I/i1-2c62ed7e06c23373bd80527967e1ed2c.pdf)>. Acesso em: 18 jun. 2018.

EARP, Fabio Sá; SROULEVICH, Helena. O mercado do cinema no Brasil. In: SIQUEIRA, Mauricio. **Políticas culturais: reflexões e ações**. Rio de Janeiro e São Paulo: Casa de Rui Barbosa e Itaú Cultural, 2009. p. 181-199. Disponível em: <<http://www.ie.ufrj.br/datacenterie/pdfs/seminarios/pesquisa/texto04112.pdf>>. Acesso em: 06 maio 2018.

FERNANDES, Luciano Miranda Silva de Moraes. **O Estado e os cinemanovistas: inserção em redes sociais e multiposicionalidade**. 2008. 476 f. Tese (Doutorado) - Curso de Ciência Política, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/14693/000667173.pdf;sequence=1>>. Acesso em: 02 maio 2018.

FREDERICO, Celso. A arte em Marx: um estudo sobre os manuscritos econômico-filosóficos. **Revista Novos Rumos**, São Paulo, v. 19, n. 20, p.3-24, 2005. Disponível em: <<http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/novosrumos/article/view/2144/1771>>. Acesso em: 18 fev. 2018.

FONSECA, Pedro. **Nem ortodoxia nem populismo: o Segundo Governo Vargas e a economia brasileira**, 2009. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/tem/v14n28/a02v1428.pdf>>. Acesso em: 05/12/2017.

\_\_\_\_\_. **Sobre a intencionalidade da política industrializante do Brasil na década de 1930**. Revista de Economia Política, v. 23, nº 1 (89), jan./mar. 2003.

\_\_\_\_\_; MONTEIRO, Sérgio. **Credibilidade e populismo no Brasil: a política econômica dos governos Vargas e Goulart**. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0034-71402005000200004](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-71402005000200004)>. Acesso em 05/12/2017, às 17h55.

GUSMÃO, Milene Silveira. **O desenvolvimento do cinema**: algumas considerações sobre o papel dos cineclubes para formação cultural. IV Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, Salvador, 28-30, mai. 2008.

JORGE, Marina Soler. **Cinema Novo e Embrafilme**: Cineastas e Estado pela consolidação da indústria cinematográfica Brasileira. 2002. 184 f. Tese (Doutorado) - Curso de Sociologia, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002. Disponível em: <file:///C:/Users/jodes/Downloads/Jorge\_MarinaSoler\_M.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2017.

JORGE, Wanda. **Vera cruz**: 1949/1954 um sonho do cinema brasileiro. São Paulo: Ciência e Cultura, 2004. In: <[http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0009-67252004000300025](http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252004000300025)>. Acesso em: 18/04/2018

LAPERA, Pedro Vinicius Asterito. Visões e construções sobre povo e raça no campo cinematográfico brasileiro dos anos 1950: as teses de Solano Trindade e de Nelson Pereira dos Santos. **Significação**: revista de cultura audiovisual, São Paulo, v. 42, n. 43, p.57-73, jul. 2015.

LEAL, Plínio Marcos Volponi. **Um olhar histórico na formação e sedimentação da TV no Brasil**. Fortaleza, 2009. Disponível em: <[http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/7o-encontro-2009-1/Um olhar historico na formacao e sedimentacao da TV no Brasil.pdf](http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/7o-encontro-2009-1/Um%20olhar%20historico%20na%20formacao%20e%20sedimentacao%20da%20TV%20no%20Brasil.pdf)>. Acesso em: 11 jun. 2018.

LESSA, S. **Lukacs: labour, objectivation, alienation**. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-31731992000100002](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31731992000100002)>. São Paulo, v. 15, p. 39-51, 1992 . Acesso em 13/03/2018.

MALAFAIA, Wolney Vianna. **Imagens do Brasil**: O Cinema Novo e as metamorfoses da identidade nacional. 2012. 318 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Política e Bens Culturais, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <<https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/10244/Introdu%C3%A7%C3%A3o.Cap.I.II.III.IV.Conclus%C3%A3o.2012-1.pdf>>. Acesso em: 04 jul. 2018.

MARX, Karl. **O Capital**. Vol. 1. 3ª edição, São Paulo, Nova Cultural, 1988.

MARX, Karl, ENGELS, Friedrich. **A ideologia Alemã**. Primeiro capítulo. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/ideologiaalema.html>>. Acesso em: 14/03/2018

MATTA, João Paulo. **Políticas públicas federais de apoio à indústria cinematográfica brasileira: um histórico de ineficácia na distribuição.** Salvador, 2007. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2007/JoaoPauloRodriguesMatta.pdf>>. Acesso em: 05/04/2018.

MENDES, Cleber Morelli; ABREU, Carmen Regina. Política pública cultural: a EMBRAFILME durante o governo militar de Ernesto Geisel. **Revista Geminis**, São Carlos, v. 2, p.170-184, 2014. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/sudeste2013/resumos/R38-0624-1.pdf>>. Acesso em: 06 jun. 2018.

MORAES, Rafael. **O governo João Goulart e o empresariado industrial: uma abordagem alternativa da história econômica do período de 1961 a 1964.** Artigo apresentado no 40º Encontro Nacional de Economia (ANPEC). Porto de Galinhas (PE), 2012. Disponível em: <[http://www.anpec.org.br/encontro/2012/inscricao/files\\_I/i2-2c5973b65db6447cd8a41acc012cb19e.pdf](http://www.anpec.org.br/encontro/2012/inscricao/files_I/i2-2c5973b65db6447cd8a41acc012cb19e.pdf)> . Acesso em: 15/03/2018.

OLIVEIRA, Francisco de. **A Economia brasileira: crítica à razão dualista.** São Paulo: Vozes, 1987.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira.** São Paulo: Brasiliense, 1988.

RAMOS, José Mario Ortiz. **Cinema, Estado e lutas culturais: (anos 50, 60, 70).** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

RIBEIRO, Denise Selau. **A política econômica dos governos Vargas (1951-1954) e Kubitschek (1956- 1960) e o processo de industrialização no Brasil.** 2017. 57 f. TCC (Graduação) - Curso de Ciências Econômicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

RIDENTI, M. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV.** São Paulo: Record, 2000.

SILVA, A. C. A. da. **Produção cinematográfica na vertente estatal.** São Paulo, 1989. Dissertação (Mestrado) - USO-ECA

SIMIS, Anita. **Cinema e cineastas em tempo de Getúlio Vargas.** Revista de Sociologia e Política. São Paulo, 1997. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/rsp/article/viewFile/39299/24118>>. Acesso em 05/04/2018

SOUSA, Rainer Gonçalves. "**Cinema Novo**"; *Brasil Escola*. Disponível em <<http://brasilecola.uol.com.br/historiab/cinema-novo.htm>>. Acesso em 06 de dezembro de 2017.

TEIXEIRA, David Romão; DIAS, Fernanda Braga Magalhães. Marxismo e cultura: contraponto às perspectivas pós-modernas. **Revista Digital do Paideia**, Campinas, v. 2, n. 2, p.120-140, out. 2010. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rfe/article/view/8635495/3288>>. Acesso em: 18 jun. 2018.

TISSOT, Guilherme Ricardo. **A REVOLUÇÃO CUBANA E OS CINEMAS NOVOS NA AMÉRICA LATINA DOS ANOS 1960: OS CASOS DE ARGENTINA, BRASIL E CHILE**. 2017. 94 f. TCC (Graduação) - Curso de Ciências Econômicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

TROTSKI, Leon. **Cultura e socialismo**. In: MIRANDA, Orlando (Org). *Leon Trotski: política*. São Paulo: Ática, 1981.

TROTSKY, Leon. **Literatura e Revolução**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007- a.

VARGAS, G. 1938. **O cinema nacional, elemento de aproximação dos habitantes do País**. In: A nova política do Brasil. Rio de Janeiro : José Olympio. Disponível em <<http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/presidencia/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos/1934/04.pdf/@@download/file/04.pdf>>. Acesso em 27 de março de 2018.

VIEIRA PINTO, Álvaro. **Teoria da Cultura**. In: *Ciência e existência: problemas filosóficos da pesquisa científica*. 2ªed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. Cap. VI. p. 119-138.

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

## ANEXOS

**ANEXO I: A Legislação e a intervenção do Estado na área Cultural.**

<b>1928</b>	Decreto nº 18.527, de 12 de outubro, estabelece que os programas dos cinematógrafos deveriam ser submetidos à Censura das Casas de Diversões do Distrito Federal;
<b>1932</b>	Decreto nº 21.240, de 4 de abril, cria a Censura Federal e estabelece uma taxa a ser cobrada sobre a exibição de filmes estrangeiros e revertida para um fundo de apoio à educação popular;
<b>1934</b>	Decreto nº 24.651, de 10 de julho, cria o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural subordinado ao Ministério da Justiça e determina a aplicação do fundo gerado pelo recolhimento da taxa cobrada sobre a exibição de filmes estrangeiros na produção de filmes educativos;
<b>1937</b>	Lei nº 378 de 13 de janeiro, reorganiza o Ministério da Educação e Saúde Pública; cria o Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) e o Serviço de Radiodifusão Educativa; Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro, regulamenta o SPHAN; Decreto-Lei nº 92, de 21 de dezembro, cria o Serviço Nacional de Teatro (SNT);
<b>1938</b>	Decreto-Lei nº 526, de 01 de julho, cria o Conselho Nacional de Cultura e o Conselho Nacional de Cinematografia;
<b>1939</b>	Criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP); Decreto-Lei nº 1949, de 30 de dezembro, estabelece a reserva de mercado para o filme brasileiro: um filme por ano e, antes do filme estrangeiro, o filme educativo (curta metragem) brasileiro;
<b>1941</b>	Lançada a Revista de Cultura e Política (1941-1944);
<b>1942</b>	Criação do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico;
<b>1946</b>	O Conselho Nacional de Cinematografia propõe o aumento da reserva de mercado para três filmes ao ano;
<b>1949</b>	Lei 790 de agosto determina a isenção de direitos e taxas aduaneiras cobradas sobre bens importados pela indústria cinematográfica por cinco anos;
<b>1951</b>	Decreto nº 30.179, de 19 de novembro, estabelece a proporção de um filme brasileiro para cada oito estrangeiros exibidos; Criada a Comissão Nacional de Cinema;
<b>1952</b>	I Congresso Nacional de Cinema em São Paulo; I Congresso Paulista de Cinema Brasileiro
<b>1953</b>	II Congresso Nacional de Cinema no Rio de Janeiro; são criados o Ministério da Educação e Cultura (MEC) e o Ministério da Saúde;
<b>1955</b>	Decreto nº 37608, de 14 de julho, cria o Instituto Superior de Estudos Brasileiros vinculado ao Ministério da Educação;
<b>1956</b>	Criada a Comissão Federal de Cinema; em São Paulo são criadas a Comissão Estadual e a Comissão Municipal; Decreto nº 38.912, de 21 de março, cria o Teatro Nacional de Comédia;
<b>1958</b>	Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica (GEIC); Decreto nº 43.178, de 05 de fevereiro, cria a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro; Decreto nº 43.928, de 26 de junho, institui a Campanha Nacional de Teatro;

	Decreto nº 44.318, de 21 de agosto, estabelece o regimento interno do Serviço Nacional do Teatro;
<b>1959</b>	Decreto nº 47.466, de 22 de dezembro, estabelece a reserva de mercado de 42 dias ao ano para o filme brasileiro;
<b>1961</b>	GEICINE (Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica); Decreto 50.278, de 17 de fevereiro, cria o grupo da Indústria Cinematográfica e dá outras providências; GEICINE (Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica); Decreto 50.293, de 23 de fevereiro, reativa o Conselho Nacional de Cultura;
<b>1962</b>	Lei nº 4.131, de 3 de setembro, estabelece a taxaço sobre a remessa de lucros obtidos pela exibição de filmes estrangeiros no país, criando um fundo de fomento à produção nacional;
<b>1963</b>	CAIC (Carteira de Auxílio à Indústria Cinematográfica) do Estado da Guanabara; Decreto nº 52.745, de 24 de outubro, estabelece a reserva de mercado de 56 dias ao ano para o filme brasileiro;
<b>1964</b>	Golpe Militar em abril e início do governo Castelo Branco (1964-1967);
<b>1965</b>	Criação da EMBRATEL;
<b>1966</b>	Decreto-Lei nº 43, de 18 de novembro, cria o Instituto Nacional do Cinema (INC); Decreto-Lei nº 74, de 29 de novembro, cria o Conselho Federal de Cultura (CFC);
<b>1967</b>	Ministério das Comunicações;
<b>1969</b>	Decreto-Lei nº 603, de 30 de maio, estabelece a obrigatoriedade do borderô e do ingresso padronizado para as salas de exibição; Decreto-Lei nº 862, de 12 de setembro, cria a Embrafilme: orientação para participação nos festivais, imagem do Brasil no exterior;
<b>1970</b>	Decreto nº 66.967, de 27 de julho, reestrutura o MEC; criação da Diretoria de Assuntos Culturais (DAC); reestruturação dos Conselhos Federais de Educação e de Cultura e do Conselho Nacional de Moral e Civismo; o SPHAN vira IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional); Censura Prévia para livros e publicações; Reserva de mercado para 84 dias ao ano;
<b>1972</b>	I Congresso da Indústria Cinematográfica Brasileira (23 a 27 de outubro);
<b>1973</b>	MEC institui uma Comissão para estudar propostas do I Congresso da Indústria Cinematográfica, sendo aprovadas a produção de cartazes e a copiagem obrigatória de filmes estrangeiros; a Embrafilme passa a realizar a distribuição de filmes nacionais; são instituídas premiações especiais para filmes infantis, de caráter histórico ou adaptações literárias; Reestruturação do Instituto Nacional do Livro; Diretrizes para uma Política Nacional de Cultura, elaborada pelo CFC; Plano de Ação Cultural (PAC), entre o segundo semestre de 1973 e o primeiro semestre de 1974, promove apresentações artísticas e cursos em várias cidades; <i>Manifesto Luz &amp; Ação</i> lançado pelos cineastas ligados ao Cinema Novo; <i>Carta Aberta ao Ministro Jarbas Passarinho</i> (MEC) da Associação Carioca de Empresários Teatrais;
<b>1974</b>	Em junho é nomeado Orlando Miranda (Associação Carioca de Empresários

	<p>Teatrais) para o SNT;  Criação do Conselho Nacional do Direito Autoral (CNDA) e da Campanha Nacional de Defesa do Folclore;  Portaria nº 454, de 23 de julho, cria a Comissão para Reformulação do Setor Cinematográfico;  Primeiro Simpósio Nacional de Teatro Popular (São Paulo) e criação da Federação Nacional do Teatro Amador;  Em agosto é nomeado Roberto Farias (Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica) para a direção da Embrafilme;</p>
<b>1975</b>	<p>Reformulação da Embrafilme: lançado o programa de coprodução que substitui gradualmente o programa de empréstimos aos produtores cinematográficos;  Aumento da reserva de mercado para o filme nacional para 112 dias ao ano;  Ciclo de Debates sobre a Cultura no Teatro Casa Grande (abril);  Criado o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), ligado ao Ministério da Indústria e do Comércio;  Criado o Programa de Cidades Históricas, ligado à Secretaria de Planejamento da Presidência da República;  Lançada a Política Nacional de Cultura (PNC);  Lei nº 6281, de 09 de dezembro, extingue o INC sendo suas funções absorvidas pela Embrafilme;  Lei nº 6312, de 16 de dezembro, cria a Fundação Nacional de Arte (Funarte), integrando-se à mesma o Instituto Nacional de Artes Plásticas, o Instituto Nacional de Música e a Campanha Nacional de Defesa do Folclore;</p>
<b>1976</b>	<p>Criação do Concine em 16 de março;  Criação da Radiobrás;</p>
<b>1977</b>	<p>Resolução nº 10 do Concine estabelece o sistema de “dobra”;  Resolução nº 18 do Concine estabelece o “complemento nacional” (antes do filme estrangeiro o curta brasileiro);  Elevação da Taxa de Censura;  Embrafilme lança os programas especiais de Pesquisas de Temas para filmes históricos e de Pilotos para Séries de Televisão;  Lançada a proposta de Mercado Comum de Cinema para os países de Expressão LusoEspanhola;</p>
<b>1978</b>	<p>Criação do Instituto Nacional do Folclore;  Decreto nº 81.454, de 17 de março, cria a Secretaria de Assuntos Culturais (SEAC) à qual se subordinam a Funarte, a Embrafilme, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (IJNPS) e a Fundação Casa de Rui Barbosa;  I Simpósio Nacional do Cinema Brasileiro (22 de setembro a 1º de outubro de 1978);</p>
<b>1979</b>	<p>Eduardo Portela assume o MEC;  Em junho, Celso Amorim é nomeado para a direção da Embrafilme;  Em novembro, o SPHAN ganha o status de Secretaria, absorvendo o Programa de Cidades Históricas e o Centro Nacional de Referência Cultural;  criada a Fundação Nacional Pró-Memória; Aloísio Magalhães é nomeado Secretário;</p>

## ANEXO II: PRIMEIRO PEDIDO DE LEI DE ACESSO À INFORMAÇÃO SOLICITADO

### Dados do Pedido

Protocolo	01590000004201895
Solicitante	LUCAS COSTA NOGUEIRA DA SILVA
Data de Abertura	02/01/2018 15:29
Orgão Superior Destinatário	MinC – Ministério da Cultura
Orgão Vinculado Destinatário	ANCINE – Agência Nacional do Cinema
Prazo de Atendimento	22/01/2018
Situação	Respondido
Status da Situação	Pergunta Duplicada/Repetida
Forma de Recebimento da Resposta	Pelo sistema (com avisos por email)
Resumo	Tabela da série histórica de dados sobre arrecadação bruta, distribuição, fonte de financiamento, público total, bilheteira, dos filmes nacionais apoiados na década de 50, 60 e 70.
Detalhamento	A solicitação dos dados sobre a indústria cinematográfica brasileira das décadas de 50, 60 e 70 se faz necessária para a produção de um trabalho acadêmico. O objetivo do trabalho é analisar a relação entre o Cinema Novo e o Estado do período. Uma visão econômica dessa relação se dará apresentando dados comparados, logo, é fundamental para a conclusão do trabalho.

### Dados da Resposta

Data de Resposta	17/01/2018 16:58
Tipo de Resposta	Pergunta Duplicada/Repetida
Classificação do Tipo de Resposta	
Resposta	<p>Prezado Sr. Lucas,</p> <p>o Serviço de informação ao Cidadão (SIC) da ANCINE irá encerrar o este pedido de informação, considerando que ele tem o mesmo conteúdo do pedido 01590000003201841, já respondido.</p> <p>Informo ainda que, de acordo com o Decreto nº 7.724/2012, o prazo para recorrer da presente resposta é de 10 (dez) dias.</p>
Responsável pela Resposta	Ouvidoria-Geral
Destinatário do Recurso de Primeira Instância:	Ouvidora-Geral
Prazo Limite para Recurso	29/01/2018

**Classificação do Pedido**

Categoria do Pedido	Cultura, Lazer e Esporte
Subcategoria do Pedido	Cultura
Número de Perguntas	4

**Histórico do Pedido**

<b>Data do evento</b>	<b>Descrição do evento</b>	<b>Responsável</b>
02/01/2018 15:29	Pedido Registrado para para o Órgão ANCINE – Agência Nacional do Cinema	SOLICITANTE
17/01/2018 16:58	Pedido Respondido	MinC – Ministério da Cultura/ANCINE – Agência Nacional do Cinema

### ANEXO III: SEGUNDO PEDIDO DE LEI DE ACESSO À INFORMAÇÃO SOLICITADO

#### Dados do Pedido

Protocolo	01590000003201841
Solicitante	LUCAS COSTA NOGUEIRA DA SILVA
Data de Abertura	02/01/2018 13:58
Orgão Superior Destinatário	MinC – Ministério da Cultura
Orgão Vinculado Destinatário	ANCINE – Agência Nacional do Cinema
Prazo de Atendimento	22/01/2018
Situação	Respondido
Status da Situação	Informação Inexistente
Forma de Recebimento da Resposta	Pelo sistema (com avisos por email)
Resumo	Série histórica de dados sobre arrecadação bruta, fonte de financiamento, público total, bilheteira, dos filmes nacionais apoiados na década de 50, 60 e 70.
Detalhamento	A solicitação dos dados sobre a indústria cinematográfica brasileira das décadas de 50, 60 e 70 se faz necessária para a produção de um trabalho acadêmico. O objetivo do trabalho é analisar a relação entre o Cinema Novo e o Estado do período. Uma visão econômica dessa relação se dará apresentando dados comparados, logo, é fundamental para a conclusão do trabalho.

#### Dados da Resposta

Data de Resposta	17/01/2018 16:44
Tipo de Resposta	Informação Inexistente
Classificação do Tipo de Resposta	
Resposta	<p>A Coordenação do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (COB) não possui os dados relativos ao período solicitado.</p> <p>No Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (<a href="http://oca.ancine.gov.br">http://oca.ancine.gov.br</a>) há dados de bilheteria a partir de 2002 (<a href="https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/excel/2101_0.xlsx">https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/excel/2101_0.xlsx</a>) e dados de financiamento a partir de 2003 (<a href="https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/excel/2800_0.xlsx">https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/excel/2800_0.xlsx</a>).</p> <p>Também é possível acessar a listagem dos filmes brasileiros com mais de 500.000 espectadores que tem início em 1970 (<a href="https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/excel/2105.xlsx">https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/excel/2105.xlsx</a>).</p> <p>Ainda é necessário informar que, de acordo com o Decreto nº 7.724/2012, o prazo para recorrer da presente resposta é de 10 (dez) dias.</p>

Responsável pela Resposta Coordenação do Observatório do Cinema e do Audiovisual (COB)  
 Destinatário do Recurso de Primeira Instância: Superintendência de Análise de Mercado (SAM)  
 Prazo Limite para Recurso 29/01/2018

#### Classificação do Pedido

Categoria do Pedido Cultura, Lazer e Esporte  
 Subcategoria do Pedido Cultura

Número de Perguntas 4

#### Histórico do Pedido

Data do evento	Descrição do evento	Responsável
02/01/2018 13:58	Pedido Registrado para para o Órgão MinC – Ministério da Cultura	SOLICITANTE
02/01/2018 15:44	Pedido Reencaminhado para para o Órgão ANCINE – Agência Nacional do Cinema	MinC – Ministério da Cultura
17/01/2018 16:44	Pedido Respondido	MinC – Ministério da Cultura/ANCINE – Agência Nacional do Cinema
17/01/2018 16:55	Recurso de 1a. instância registrado	SOLICITANTE
19/01/2018 16:15	Recurso de 1a. instância respondido	ANCINE – Agência Nacional do Cinema

#### Dados do Recurso de 1ª Instância

Órgão Superior Destinatário MinC – Ministério da Cultura  
 Órgão Vinculado Destinatário ANCINE – Agência Nacional do Cinema  
 Data de Abertura 17/01/2018 16:55  
 Prazo de Atendimento 22/01/2018  
 Tipo de Recurso Informação recebida não corresponde à solicitada

#### Justificativa

É preciso os dados das décadas de 50 e 60 e sugeriram pegar dados de 2002. Isso é um absurdo. O Cinema Novo começa na década de 60, por isso preciso dos dados antes disso também

**Resposta ao Recurso de 1ª Instância**

Data da Resposta 19/01/2018 16:15

Prazo para Disponibilizar  
Informação -

Tipo Resposta Indeferido

*Justificativa*

Prezado Sr. Lucas,

os dados para o período solicitado não existem no banco de dados de bilheteria da Agência Nacional do Cinema (ANCINE).

A ANCINE foi instituída a partir da criação da Medida Provisória 2.228-1, de 06 de setembro de 2001. Os dados oficiais de bilheteria tem início no ano de 2009 com a implementação do Sistema de Acompanhamento da Distribuição em Salas de Exibição (SADIS).

Os dados oficiais de financiamento tem início no ano de 2003. A coordenação do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (COB) enviou os links que estavam disponíveis no OCA, caso o usuário tivesse interesse em conhecer o período mais antigo de abrangência das informações disponíveis.

Tendo em vista a indisponibilidade da informação na Ancine, indefiro o recurso.

Responsável pela Resposta Superintendência de Análise de Mercado

Destinatário do Recurso de 2ª  
Instância Diretoria Colegiada

Prazo Limite para Recurso 31/01/2018