

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
CURSO DE CINEMA E VÍDEO**

ANDRÉ DE LIMA SILVA

**JACK VALENTI:
O MOMENTO EM QUE AS CONQUISTAS DO
CINEMA BRASILEIRO INCOMODARAM HOLLYWOOD**

Niterói

2012

ANDRÉ DE LIMA SILVA

**JACK VALENTI:
O MOMENTO EM QUE AS CONQUISTAS DO
CINEMA BRASILEIRO INCOMODARAM HOLLYWOOD**

Monografia apresentada à Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, habilitação em Cinema.

Orientação: Prof. MAURÍCIO BRAGANÇA

Niterói

2012

ANDRÉ DE LIMA SILVA

**JACK VALENTI:
O MOMENTO EM QUE AS CONQUISTAS DO
CINEMA BRASILEIRO INCOMODARAM HOLLYWOOD**

Monografia apresentada à Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, habilitação em Cinema.

Aprovado: ___/___/___

BANCA EXAMINADORA

Prof. Maurício Bragança – Orientador
Universidade Federal Fluminense

Prof^ª Mestre Maria Teresa Mattos de Moraes
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Antônio Moreno
Universidade Federal Fluminense

Niterói
2012

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente a Deus que me conduziu nessa longa jornada.

Agradeço aos meus pais, pois sem o apoio e compreensão deles não teria conseguido.

Agradeço aos queridos amigos importantes nas horas de dificuldades e de alegrias, os quais não citarei nomes para que nenhuma injustiça seja feita.

Agradeço também àqueles que de alguma forma foram fundamentais para que esse trabalho se realizasse.

Agradeço em especial ao Prof. Roberto Moura, que me ajudou muito e foi o inspirador desse trabalho.

RESUMO

O trabalho consiste na análise dos fatores que contribuíram para a visita ao Brasil, na década de 70, de Jack Valenti, então presidente da MPAA – Motion Pictures Association of America e principal representante do cinema industrial hollywoodiano.

Neste contexto, destacamos a implementação, em 1975, da PNC – Política Nacional de Cultura e o consequente crescimento da atividade cinematográfica na gestão de Roberto Farias (1974-1979) na EMBRAFILME – Empresa Brasileira de Filmes, responsável por um período profícuo da produção cinematográfica, garantido por medidas legislativas de caráter protecionista e pela boa relação entre o órgão estatal e o governo.

Palavras-chave: Jack Valenti; Cinema brasileiro; PNC; EMBRAFILME

ABSTRACT

The purpose of this study is to analyze the facts that contributed to Jack Valenti's visit to Brazil in the 70's when he was president of MPAA - Motion Pictures Association of America and main representative of Hollywood's industrial cinema. In this context, the research highlighted the implementation of the PNC - Política Nacional de Cultura (National Cultural Policy) in 1975 and the consequent growth of the film industry during the administration of Roberto Farias (1974-1979) at EMBRAFILME – Empresa Brasileira de Filmes. The official Brazilian film company was responsible for a proficuous period of film production which was made possible by means of protectionist legal measures as well as a good relationship between the state agency and the government.

Key-words: Jack Valenti; Brazilian cinema; PNC; EMBRAFILME

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1. POLÍTICAS PÚBLICAS NACIONAIS PARA A CULTURA.....	12
1.1 Período Vargas.....	13
1.2 Período Democrático – 1945 a 1964.....	14
1.3 Período Militar.....	14
1.3.1 Conselho Federal de Cultura.....	15
1.3.1.1 Diretrizes para uma Política Nacional de Cultura.....	17
1.3.2 PAC – Programa de Ação Cultural.....	19
2. CINEMA E ESTADO: UMA APROXIMAÇÃO GRADUAL.....	22
2.1 Governo Vargas: inauguração do intervencionismo estatal.....	22
2.2 Os anos 50: o sonho da industrialização.....	23
2.2.1 A elite intelectual e financeira paulista e o sonho da industrialização do cinema brasileiro.....	23
2.2.2 O cenário carioca: a imprensa consciente.....	25
2.2.3 O fim do sonho da industrialização: a visão politizada se desenvolve.....	26
2.2.4 Os congressos de cinema: o cinema brasileiro em debate.....	27
2.2.5 GEIC – Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica.....	29
2.3 Os anos 60: o regime militar e o início da política estatal para o cinema.....	30
2.3.1 GEICINE – Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica.....	30
2.3.2 A disputa ideológica no setor cinematográfico e a criação do INC - Instituto Nacional do Cinema.....	32
2.3.2.1 A criação do INC como reflexo do processo de reenfaturação da cultura.....	35
3. JACK VALENTI: O CINEMA AMERICANO É INCOMODADO PELAS CONQUISTAS DO CINEMA BRASILEIRO.....	42
3.1 PNC – Política Nacional de Cultura.....	43
3.2 EMBRAFILME: a gestão Roberto Farias.....	46
3.3 O cinema brasileiro avança em conquistas e Jack Valenti é enviado ao Brasil.....	48
3.4 O cinema americano em crise.....	50
3.5 A visita.....	53

CONCLUSÃO.....	66
BIBLIOGRAFIA.....	70

INTRODUÇÃO

O presente estudo surgiu a partir de uma série de transcrições de entrevistas realizadas com curta-metragistas brasileiros para o trabalho de pesquisa sobre o cinema alternativo carioca nos anos 70 do Prof. Roberto Moura, docente do curso de Comunicação Social – Habilitação em Cinema da Universidade Federal Fluminense, nas quais eram frequentes a citação, pelos cineastas entrevistados, da visita ao Brasil do presidente da Motion Pictures Association of America, Jack Valenti, caracterizado sempre como um dos algozes do cinema brasileiro.

A curiosidade despertada em saber quem era Jack Valenti, o porquê de tamanha ojeriza à sua figura e principalmente entender quais foram os motivos que levaram o principal representante da indústria cinematográfica americana a visitar o Brasil em outubro de 1977 impulsionaram a elaboração desse trabalho.

Dessa forma, buscamos elucidar esse acontecimento primeiramente através de dois capítulos contextualizadores. O primeiro deles, intitulado Políticas Públicas para a Cultura, tem por finalidade traçar um panorama histórico da progressão da aproximação do Estado com o setor cultural. O seu recorte temporal principal é o período do regime militar, uma vez que, nesse intervalo político a cultura passou a ser um dos focos de atenção das políticas públicas do Estado, sendo encarada como importante elemento na consolidação do desenvolvimento e da segurança nacional, metas intrínsecas ao discurso militar que visava construir no ideário popular o sentimento de um país que avançava a galopes rumo a um “próspero” crescimento econômico.

Nesse período, o discurso nacionalista toma vigor novamente e ocorre a valorização dos aspectos culturais brasileiros de caráter “autêntico” que pudessem representar, cada setor artístico ao seu modo, a “brasilidade” na sua forma “essencial”.

Para o êxito das intenções do Estado em utilizar a cultura como um veículo do seu discurso ideológico era necessária a criação de uma política cultural estatal estruturada, que se estabelecerá definitivamente na segunda metade da década de 70.

No entanto, duas tentativas anteriores merecem destaque, a primeira delas foi a criação, no governo Castello Branco, do CFC - Conselho Federal de Cultura cujo principal objetivo foi institucionalizar a ação estatal no setor cultural e que através do documento *Diretrizes para uma Política Nacional de Cultura* lança as bases para a posterior implementação da PNC – Política Nacional de Cultura, já no governo Geisel.

A segunda tentativa, durante o governo Médici, ocorre por intermédio do então Ministro da Educação e Cultura Jarbas Passarinho que lança em 1973 o PAC – Programa de Ação Cultural, que tinha por objetivo promover a integração nacional da cultura, com extenso calendário de atividades em diversas regiões do país.

Esse programa, porém, se mostrou insuficiente devido à forte censura imposta às artes durante o período e também por sua pouca objetividade nas ações estruturais de fomento e preservação do produto cultural.

O governo Geisel estabelecerá a relação mais estruturada entre a esfera estatal e o setor cultural e finalmente é implementada em 1975, pelo Ministro da Educação e Cultura Ney Braga, a PNC – Política Nacional de Cultura cujo objetivo era criar um sistema sólido de incentivo, valorização, preservação e divulgação da cultura brasileira, tendo sempre como mote resgatar e dar visibilidade às “genuínas” manifestações artísticas nacionais como o folclore, a literatura, a pintura, o teatro, as obras arquitetônicas e o cinema.

Esse período, marcado pela forte presença estatal no setor artístico, foi fundamental para que o cinema brasileiro alcançasse o ritmo de crescimento e as conquistas legislativas no mercado exibidor interno que viriam a incomodar a indústria norte-americana.

A relação entre a PNC e o cinema brasileiro será analisada mais aprofundadamente no Capítulo 3 deste trabalho, no qual discutiremos a conjuntura política e cultural que envolveu a visita ao Brasil do representante máximo dos interesses do cinema americano, Jack Valenti.

No segundo capítulo deste trabalho saímos de uma visão macro acerca da relação entre o Estado e a cultura brasileira e adentramos especificamente no setor cinematográfico. Através de uma sintética linha do tempo, que brevemente retrata o período Vargas e se concentra nas décadas de 50 e 60, situamos a aproximação gradual entre a esfera estatal e o cinema brasileiro, relação apontada pela classe cinematográfica

como condição fundamental para o desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira devido ao domínio do mercado cinematográfico nacional pelo filme estrangeiro.

Dessa forma, será abordada a criação dos três principais órgãos estatais até 1969, o GEIC – Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica, o GEICINE – Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica e o INC – Instituto Nacional do Cinema, destacando as medidas legislativas implementadas e/ou reformuladas de cada instituição para o cinema brasileiro. A EMBRAFILME – Empresa Brasileira de Filmes será analisada sob o prisma da gestão de Roberto Farias no Capítulo 3 desse trabalho.

Além disso, abordaremos também a evolução do pensamento da classe cinematográfica em torno dos aspectos necessários para a industrialização do cinema nacional, discutindo a necessidade da interferência estatal, a dominação do mercado brasileiro pelo produto estrangeiro e a divergência de concepções entre os dois principais grupos que compunham o setor cinematográfico, os universalistas e os nacionalistas.

No terceiro e último capítulo, cerne dessa pesquisa, será analisada a conjuntura política e econômica em que se encontrava o cinema brasileiro durante o governo Geisel, no qual o Ministro da Educação e Cultura Ney Braga implementou o mais audacioso projeto político para a cultura: a PNC – Política Nacional de Cultura.

Esse projeto, embebido por um discurso nacionalista, visava a valorização dos aspectos culturais brasileiros, criando projetos de fomento e preservação nos diversos setores culturais e teve no cinema brasileiro um dos principais focos de sua atuação, resultando no forte apoio do governo militar à EMBRAFILME, principal órgão estatal destinado ao cinema, propiciando um momento profícuo de conquistas legislativas e crescimento de produção considerado ainda hoje pela classe cinematográfica como um período áureo da cinematografia brasileira.

Além da análise da conjuntura nacional do cinema brasileiro, representada pelo binômio PNC – EMBRAFILME, nesse capítulo contemplaremos também os aspectos responsáveis pela crise econômica em que se encontrava o cinema americano no período em questão, uma vez que a junção dos fatores internos e externos nos permitirão um entendimento amplo dos motivos de Jack Valenti, presidente da MPAA - Motion Pictures Association of America, realizar a emblemática visita ao Brasil no mês de outubro de 1977.

Finalmente, esmiuçaremos os acontecimentos em torno da presença de Jack Valenti em território brasileiro, justificada pelo mesmo como a divulgação dos principais filmes

inéditos americanos que seriam exibidos na Semana do Cinema Americano em Brasília, mas que, ao ser pormenorizada através do levantamento realizado por esse trabalho de fontes jornalísticas, nos revela as reais intenções do Sr. Valenti para com o cinema brasileiro e também explicita o quão representativa foi a sua presença para a classe cinematográfica.

1. POLÍTICAS PÚBLICAS NACIONAIS PARA A CULTURA

Antes de adentrarmos especificamente na discussão das relações entre o cinema brasileiro e o Estado no período de 1950 a 1970, com ênfase nesta última década devido à visita do então presidente da Motion Pictures Jack Valenti, se faz necessário uma breve exposição da atuação governamental na esfera federal diante da questão cultural, uma vez que o cinema se insere no bojo da implementação por parte do Estado de uma política nacional voltada para a cultura.

A relação entre o Estado brasileiro e a cultura nacional é permeada por diversas variantes ao longo das décadas, isso se deve às diferenças de posturas diante da questão cultural adotadas em cada governo, privilegiando determinadas áreas em detrimento de outras de acordo com as diretrizes ideológicas de cada momento político e histórico.

Certamente um fator em comum entre os variados governos com relação à cultura foi a postura paternalista, ou seja, os intelectuais e produtores das diversas áreas culturais almejavam do Estado uma presença ativa no setor cultural, pressionando-o por medidas legislativas e políticas públicas em defesa da cultura nacional, especialmente nos segmentos artísticos em que a dificuldade no autofinanciamento e a concorrência com o produto estrangeiro dominante no mercado de bens culturais brasileiro inviabilizavam sua sustentação independente (MICELI, 1984).

Essa tendência previdenciária benéfica por um lado, uma vez que certamente alguns campos da cultura brasileira não conseguiriam existir e resistir diante da ocupação estrangeira do mercado brasileiro, por outro legitimava a interferência estatal permitindo o Estado trazer para sua tutela uma área historicamente responsável por manifestações críticas diante da situação social, econômica e política pela qual passava o país, fato explícito por exemplo durante a ditadura militar.

1.1 PERÍODO VARGAS

Apesar do recorte temporal desse trabalho não enfatizar o período governamental de Getúlio Vargas (1930-1945) é importante destacarmos aqui alguns aspectos que nortearam o “primeiro momento de intervenção sistemática do Estado brasileiro na cultura” (BARBALHO, 2007, p.3), uma vez que questões presentes no discurso ideológico de Vargas pautado no nacionalismo retornará de maneira mais estruturada durante o período militar, enfoque desse trabalho.

Ao assumir o poder, Vargas buscou “unir o país em torno do poder central, construir o sentimento de ‘brasilidade’, reunindo a dispersa população em torno de idéias comuns, e elaborar uma nova visão do homem brasileiro” (Ibid).

Para concretizar essa concepção era “fundamental romper com a leitura dominante sobre o povo brasileiro de orientação racista e que denegria o mestiço” (Ibid, p.4), e certamente para isso a utilização pelo regime da teoria desenvolvida no livro *Casa Grande & Senzala* de Gilberto Freyre foi essencial, uma vez que o autor “converte em positividade o que era antes negativo, ou seja, a mestiçagem entre o branco, o índio e o negro” (Ibid).

Nesse período, a valorização do homem brasileiro e da nacionalidade se tornam o mote da política cultural de Vargas, e a exaltação do popular representado pelo folclore funciona como “força de união”, buscando eliminar as disparidades regionais e sociais da sociedade brasileira em prol de um “Ser Nacional” homogêneo e pacífico, e assim construir um sentimento de identidade nacional (Ibid).

Através dessa perspectiva se impulsionou a criação de órgãos e medidas voltadas para o setor cultural, especialmente na área de preservação do patrimônio histórico, como em 1937 o SPHAN - Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, além disso a área cinematográfica e literária também foram beneficiadas, com a criação do INCE – Instituto Nacional do Cinema Educativo e o INL – Instituto Nacional do Livro.

Outra área também contemplada na política cultural varguista foi a de radiodifusão, que se regulamentou a partir do Decreto-Lei nº 21.111 em que se normatizou “questões como a veiculação de publicidade, formação de técnicos, potência de equipamentos, entre outras” (CALABRE, 2005, p.3).

Importante ressaltar aqui ainda que em “julho de 1938 foi criado o primeiro Conselho Nacional de Cultura”, órgão que posteriormente, no período militar, será alterado

para Conselho Federal de Cultura e terá papel determinante na política nacional de cultura do regime ditatorial (Ibid, 2007a, p.2).

A atuação de Getúlio Vargas nas variadas áreas culturais desempenhou “um papel importante no projeto de ‘construção da nação’”, além de definir a postura dirigista do Estado diante das questões culturais, uma vez que cabia ao mesmo “decidir o quê e a quem conceder determinados benefícios” (BARBALHO, 2007, p.5).

1.2 PERÍODO DEMOCRÁTICO – 1945 A 1964

Durante o período democrático entre 1945 e 1964, o Estado “abre mão do dirigismo que seria característico dos regimes autoritários (...), e aposta na liberdade dos agentes privados, que seriam responsáveis por produzir, gerir e legitimar a sua produção cultural” (JÚNIOR, 2007, p.70), e por esse aspecto o “Estado não promoveu, nesse período, ações diretas de grande vulto no campo da cultura” (CALABRE, 2007a, p.3), mas apenas “políticas episódicas e setoriais para o fomento e o apoio às manifestações culturais” (JUNIOR, 2007, p. 70).

No entanto, podemos destacar algumas medidas pontuais desse período como

(...) A instalação do Ministério da Educação e Cultura , em 1953; a expansão das universidades públicas nacionais; a Campanha de Defesa do Folclore e a criação do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) (...). O ISEB dedica-se a estudos, pesquisas e reflexões sobre a realidade brasileira e será o maior produtor do ideário nacional-desenvolvimentista, no país (RUBIM, 2007, p.18).

O fim do período democrático e o início do regime ditatorial em 1964 traz consigo a retomada da postura nacionalista e intervencionista no campo da cultura por parte do Estado, “que vai dar continuidade ao pensamento sobre a cultura nacional, estabelecido durante o governo Vargas, mantendo certa tradição conservadora e ligando um momento ao outro” (BARBALHO, 2007, p.5).

1.3 PERÍODO MILITAR

Diferente no entanto, do momento varguista, o regime militar não busca “ ‘criar uma nação’, e sim garantir sua integração” (Ibid), e para as metas desenvolvimentistas e de segurança nacional do período “(...) mais uma vez, a cultura é percebida como elemento central na garantia da nacionalidade” (Ibid), ou seja, é o meio pelo qual o projeto de integração nacional se consolidará, além de representar o foco imprescindível para se garantir a soberania nacional, e o “marketing do regime constituiu-se decerto na motivação decisiva das políticas públicas adotadas na área cultural” (MICELI, 1984, p.28).

A “ ‘construção institucional’ de uma política cultural nos governos militares” (MAIA, 2010, p.1), se tornou possível e eficiente devido a dois principais aspectos, o primeiro foi a “dinamização da área cultural no interior do MEC [que] ocorreu graças à criação de núcleos e grupos-tarefas dedicados a implementar no país políticas de preservação do patrimônio e de auxílio aos diversos setores da produção cultural” (Ibid), e o segundo está relacionado à criação de órgãos estatais como o Conselho Federal de Cultura, o Instituto Nacional do Cinema, a EMBRAFILME, o DAC - Departamento de Assuntos Culturais e a FUNARTE – Fundação Nacional de Artes, que impulsionaram a produção cultural nacional assim como promoveram a sua difusão.

1.3.1 Conselho Federal de Cultura

No governo de Castello Branco (1964-1967) se inicia a discussão acerca da necessidade de se elaborar uma política nacional voltada para a cultura, e como reflexo dessa intenção a primeira medida governamental foi a criação do Conselho Federal de Cultura, através de Decreto-Lei nº 74 de 21 de novembro de 1966.

O novo órgão era composto de 24 intelectuais de perfil tradicional e renome no cenário nacional, e tinha como “principal elemento unificador (...) a reverência ao passado, com um viés conservador, o que marca a direção que o Conselho dá à sua concepção de política e de cultura” (BARBALHO, 2007, p.6).

O objetivo principal do órgão era “institucionalizar a ação do Estado no setor cultural” (MAIA, 2010, p.2), e como afirma o artigo 2º do referido Decreto-Lei, dentre as competências do Conselho Federal de Cultura estavam a formulação da política nacional de cultura, a promoção da defesa e conservação do patrimônio histórico e artístico nacional, estimular a criação de Conselhos Estaduais de Cultura e propor convênios com

esses órgãos no intuito de desenvolver e integrar a cultura do país e elaborar o Plano Nacional de Cultura.

Através dessas medidas pode se perceber que o “Conselho exerceria uma função executiva e centralizadora na organização das ações culturais [e] a articulação dessas várias competências formaria a política cultural do MEC” (Ibid, p.5).

Como justificativa para a estruturação de tal órgão, Josué Montello, responsável pela proposta, afirma que havia uma “precária infra-estrutura das instituições culturais vinculadas ao MEC devido à escassez de investimentos, [e esse] descaso era o resultado da ineficiência do Estado em organizar o setor cultural através de um sistema integrado” (Ibid, p.4).

Ainda sobre a instalação do órgão o então Ministro da Educação e Cultura, Tarso Dutra, afirma que o Conselho Federal de Cultura “começava a preencher as lacunas existentes na infra-estrutura cultural enfatizando que a política cultural a ser realizada pelo Ministério estaria dentro da realidade democrática do país, com o objetivo de construir uma nação desenvolvida e harmônica” (Ibid, p.2).

Inserido no projeto político cultural do governo militar cujo baluarte era a utilização da cultura para a afirmação do nacionalismo e a promoção da integração nacional, a funcionalidade do CFC se baseava na elaboração de políticas públicas culturais associadas ao projeto desenvolvimentista do regime militar, em que os aspectos da cultura brasileira representativos da nação deveriam ser valorizados.

No início de sua atuação o órgão “estabelece como prioridade política a recuperação das instituições de cultura de caráter nacional, que estavam todas sob a responsabilidade do governo federal – Biblioteca Nacional, Museu Nacional de Belas Artes, Museu Histórico Nacional, Arquivo Nacional” (CALABRE, 2008, p. 4), uma vez que para os membros do Conselho era fundamental a atuação em “áreas consideradas essenciais da cultura nacional [como] os conjuntos arquitetônicos, as obras da literatura, as comemorações dos acontecimentos históricos singulares, as manifestações folclóricas” (MAIA, 2010, p. 4).

Com essa perspectiva o eixo norteador das ações do CFC teve por fundamentos principais a “cultura regional, identidade nacional e memória nacional” (Ibid, p.2), para tanto o órgão “realizou uma série de estudos que recomendavam, por exemplo, a criação do Serviço Nacional de Música, do Serviço Nacional de Artes Plásticas e do Serviço Nacional do Folclore” (CALABRE, 2008, p.5).

Para a eficácia de um plano cultural que visava a criação de um sistema nacional integrado era fundamental o CFC “articular-se com os órgãos estaduais e federais da área da cultura e da educação, de maneira a assegurar a coordenação e a execução de programas culturais nacionais” (Ibid), para isso, incentivou a criação de Conselhos Estaduais de Cultura e dos Conselhos Municipais de Cultura aos seus moldes,

(...) colocando-se, entre outras posições, como um órgão intermediador entre as demandas locais/regionais que chegavam através dos conselhos estaduais e órgãos diversos e as ações nacionais, que deveriam ser implementadas pelo conjunto das instituições culturais integrantes do Ministério da Educação e Cultura (CALABRE, 2008, p.5).

Dentre as variadas atribuições do Conselho Federal de Cultura, sem dúvida, uma das mais importantes foi a tentativa, mesmo que fracassada, de aprovação do Plano Nacional de Cultural, “como forma de garantir os recursos financeiros necessários para a implementação de políticas setoriais efetivas e não somente para a continuação de ações pontuais” (Ibid, p.17).

Mas, como afirma Lia Calabre (2007b, p.62) “a aplicação do plano nacional de cultura (...), tornara-se inviável tendo em vista não ser possível os conselhos deliberarem sobre questões que implicassem em alterações orçamentárias” e de acordo ainda com Tatyana de Amaral Maia (2010, p.8), os “anteprojetos do Plano Nacional de Cultura formulados pelo CFC não foram sequer votados pelo Congresso Nacional”.

1.3.1.1 Diretrizes para uma Política Nacional de Cultura

Dessa forma, o Conselho Federal de Cultura, a pedido do então Ministro Jarbas Passarinho, deveria elaborar “em lugar de planos (...), diretrizes para as políticas públicas de cultura que, após serem submetidas à apreciação do Presidente da República, deveriam ser desdobradas, pelo Departamento de Assuntos Culturais, em planos, programas e projetos” (CALABRE, 2007b, p.62).

Assim, em março de 1973, o “Conselho Federal de Cultura entregou ao ministro Jarbas Passarinho (...) um documento denominado Diretrizes para uma política nacional de cultura” (Ibid, p.63) que tratava do “estabelecimento inédito de um conjunto de normas,

orientações e definições sobre a função do Estado no setor, as suas áreas de atuação, os mecanismos de intervenção e os recursos” (MAIA, 2010, p.9).

As *Diretrizes para uma Política Nacional de Cultura* explicitam claramente a importância que a cultura passa a exercer dentro da conjuntura política do regime militar, uma vez que o projeto cultural idealizado estava associado a “duas políticas caras à ditadura civil-militar: ‘as Políticas de Segurança e de Desenvolvimento’ ” (Ibid).

Dessa forma, a implementação de um plano estruturado, sistêmico e abrangente a nível nacional para o setor cultural, que visasse preservar e defender os bens patrimoniais considerados representantes da “genuína” cultura brasileira, incentivar as diversas áreas da cultura para a produção de novas obras-símbolos da “brasilidade” no intuito de “ ‘promover o seu constante acréscimo, incentivando-se a atualização do potencial criativo da comunidade nacional, de forma a assegurar à cultura brasileira presença influente no âmbito internacional” e a “ ‘difusão das criações e manifestações culturais’ ” era fundamental “para a preservação da personalidade brasileira e, portanto, da segurança nacional” (Ibid, p.10).

Para a plena concretização do discurso ideológico do período militar, pautado no processo de modernização e desenvolvimento econômico acelerado do país, era necessária a defesa da soberania nacional que naquele momento tinha como um dos pilares a cultura brasileira, assim, o “tripé de áreas fundamentais à manutenção da sociedade brasileira: cultura, desenvolvimento e segurança” estava formado e seria a partir de uma “ ‘personalidade nacional’ forte e influente (...) que [se] afastaria o perigo de ideologias nefastas, em especial, o comunismo” (Ibid, p.9).

No entanto, “para a execução de políticas sistemáticas, até então consideradas esporádicas, as Diretrizes destacavam a necessidade de um Ministério da Cultura” e “ao Estado caberia o incentivo, a coordenação e fiscalização dos investimentos”, além disso o anteprojeto propunha a criação de um “Fundo Nacional de Desenvolvimento da Cultura, além da definição por lei da obrigatoriedade de aplicação de recursos estaduais e municipais (...), a formação de pessoal especializado e a revisão da legislação existente” (Ibid, p.10).

Como afirma Lia Calabre (2008, p.17):

(...) O CFC foi um lugar privilegiado para o estudo das políticas públicas de cultura durante todo o regime militar, com destaque especial entre os anos de

1967 e 1970, pelo fato de ter sido este o órgão responsável pela grande maioria das ações levadas a cabo pelo MEC na área da cultura.

Apesar de dificuldades em implementar uma política nacional de cultura eficiente, o Conselho Federal de Cultura investiu em “reformas estruturais e nos projetos das instituições nacionais de cultura; na defesa dos conjuntos arquitetônicos; na recuperação de arquivos documentais e bibliotecas (...); na publicação de obras de caráter literário ou histórico que descortinassem a ‘essência’ da cultura nacional” (MAIA, 2010, p.12).

1.3.2 PAC – Programa de Ação Cultural

Durante a gestão de Jarbas Passarinho (1969-1973) dois momentos ainda merecem destaque no projeto de implantação de uma política nacional para a cultura, o primeiro deles foi a criação do Departamento de Assuntos Culturais pelo Decreto 66.967 em 27 de julho de 1970, “gradativamente o DAC foi assumindo suas funções de órgão central de direção superior, como previa o decreto de reforma administrativa.” (CALABRE, 2007b, p. 62).

O segundo foi a elaboração do PAC – Plano de Ação Cultural, lançado em agosto de 1973, que representou nesse momento o “fortalecimento do papel da área da cultura” (CALABRE, 2007a, p. 4) na política governamental do regime militar e, para Sérgio Miceli o PAC “era não apenas uma abertura de crédito, financeiro e político, a algumas áreas da produção oficial até então praticamente desassistidas pelos demais órgãos oficiais, mas também uma tentativa oficial de ‘degelo’ em relação aos meios artísticos e intelectuais” (CALABRE, 2005, p.4).

O início do funcionamento do PAC se baseou em uma série de viagens de caráter inter-regional na intenção de promoção da integração e intercâmbio cultural, como a apresentação do Coral Palestrina do Rio Grande do Sul em Recife e a do Coral Ettore Bosio do Pará em Florianópolis, e Jarbas Passarinho ainda previa para os anos de

(...) 1973 e 1974 um maciço calendário de acontecimentos culturais, com 118 espetáculos (incluindo 46 atrações circenses), 99 apresentações folclóricas, 266 recitais de música, 212 projetos de preservações de

monumentos históricos (...), trinta filmes e um número incerto de encenações teatrais.¹

O Plano de Ação Cultural no entanto, sofreu duras críticas do setor cultural, que desacreditava de seu poder efetivo, principalmente devido ao seu caráter de improvisação, uma vez que Jarbas Passarinho, ao considerar insuficientes os planos elaborados pelo Conselho Federal de Cultura até então e lentas as atitudes do DAC – Departamento de Assuntos Culturais, reuniu ele próprio uma “equipe de auxiliares diretos (noventa pessoas, nenhuma com responsabilidade de acompanhar o setor cultural) [e] em 24 horas os pesquisadores levantaram as atrações disponíveis” formando uma lista, e somente após esse levantamento “as verbas e responsabilidades foram repassadas ao DAC” que tinha por função fazer cumprir o plano.²

O Ministro se defende de uma possível atitude totalitária “definindo a posição do governo ‘em um meio-termo republicano de incentivo às artes’, e tenta junto à presidência da República inserir as empresas privadas na participação do programa “através de desconto a ser feito no imposto de renda”.³

Outro aspecto criticado no PAC foi a pouca clareza de seus objetivos e recomendações, como pode se observar nos dois trechos que seguem: “ ‘preparar os museus ainda não abertos para dar início à sua visitação’ ” ou ainda “ ‘montar esquema de comunicação funcional, com mobilidade vertical e horizontal, para os integrantes de grupos de apoio às atividades culturais, a fim de permitir-lhes a apresentação e obtenção da participação irrestrita das unidades de departamentos nos programas integrados’ ”.⁴

Mas certamente a crítica mais contundente, que ataca o PAC em seus alicerces, vem do escritor Eduardo Portela, ao afirmar que “o Brasil costuma confundir política cultural com assistência social”, e uma política cultural efetiva “deve ser um programa consequente, visando sobretudo medidas de infra-estrutura”.⁵

A funcionalidade do Plano de Ação Cultural, no entanto, teve por empecilho direto a censura implantada pelo governo Médici ao setor cultural, explicitada na afirmação do

¹ UM dia para a cultura. Veja, Rio de Janeiro, ano 1973, n.. 258,. p. 66-72, 15 ago. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>. Acesso em: 23 abr. 2012.

² Ibid.

³ Ibid. p.69

⁴ Ibid. p.68

⁵ Ibid. p.70

Ministro da Educação: “nós damos liberdade de criação total. Só não vamos financiar os que atacam nossas crenças, os postulados democráticos”.⁶

Mas apesar dessa questão, o MEC manteve uma postura otimista diante da ação no campo da cultura, justificada pelo fato das principais áreas contempladas pelo PAC como balé, música clássica, patrimônio histórico e o folclore não serem alvos da censura, por isso, setores de forte embate com a censura, como o teatro, foram deixados de lado e se percebe “a alta concentração de atividades musicais no Plano”, fato que para os executores do mesmo se configurava como mero acaso, uma vez que “tiveram que considerar o que havia disponível e em vinte dias de trabalho não conseguiriam ensaiar ou montar peças de teatro”.⁷

Apesar de algumas ações do PAC surtirem efeito, especialmente no setor musical e literário, novamente a tentativa de se implementar um programa nacional de medidas culturais estruturado se mostra falho, devido especialmente ao seu caráter de improvisação, sem uma análise aprofundada das cadeias de produção norteadoras de cada área cultural.

Em 1975, já no governo Geisel, o Ministro Ney Braga implementa a PNC - Política Nacional de Cultura que certamente foi o mais estruturado projeto estatal voltado para o âmbito cultural. Apenas pontuaremos esse fato aqui, uma vez que o desenvolveremos no terceiro capítulo por sua importância central no setor cinematográfico, que culminou no envio de Jack Valenti ao Brasil.

⁶ Ibid. p.69-70

⁷ Ibid. p.70

2. CINEMA E ESTADO: UMA APROXIMAÇÃO GRADUAL

2.1 GOVERNO VARGAS: INAUGURAÇÃO DO INTERVENCIONISMO ESTATAL

A primeira participação ativa do Estado no setor cinematográfico remonta ao primeiro governo varguista e, a “inauguração da intervenção estatal no plano da exibição dos filmes” ocorre em 1923 quando Getúlio Vargas assina um decreto “que prevê a projeção compulsória de um filme de curta-metragem com cada longa” (BERNARDET, 2009, p. 52).

O primeiro órgão criado especialmente para o cinema, apesar de sua funcionalidade estar atrelada ao setor educativo, foi o INCE – Instituto Nacional do Cinema Educativo pela Lei N. 378 de 13 de janeiro de 1937 que, de acordo com o Artigo 40, era “(...) destinado a promover e orientar a utilização da cinematographia, especialmente como processo auxiliar do ensino, e ainda como meio de educação popular em geral.”⁸

Em 1939 foi instituída a primeira medida legislativa de reserva de mercado ao longa-metragem nacional (AMÂNCIO, 2000) em que “exigia-se a exibição anual de pelo menos um filme de ficção de longa-metragem por ano em cada sala” (BERNARDET, 2009, p. 53).

No entanto, nesse primeiro momento apenas se tangenciava a questão cinematográfica, e o Estado sequer cogitava a criação de um plano estrutural para o cinema nacional uma vez que, de acordo com Ana Cristina César (1980, p.23):

⁸ BRASIL. Lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937. Dá nova, organização ao Ministerio da Educação e Saude Publica. Senado Federal. Subsecretaria de Informações. Disponível em: <http://www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=102716>. Acesso: 10 mar. 2012.

(...) nesse período, o interesse do Estado pelo cinema se definiu em termos de cinema educativo (...). O único instituto oficial de cinema fora criado dentro dessa perspectiva, voltado para a única produção que poderia a essa altura interessar ao Estado. O cinema brasileiro não se constituía como indústria e muito menos como área de intervenção oficial.

O processo de garantia de espaço para o longa-metragem brasileiro no mercado exibidor nacional continua nos anos posteriores e, em 1946, altera-se para três filmes ao ano, e em 1951 “a proporção e o critério modificam-se: um filme nacional para cada oito estrangeiros” (BERNARDET, 2009, p.53).

Dessa forma

(...) ainda que pese a existência de outras leis referentes à atividade cinematográfica é na criação compulsória de reserva de mercado para a produção nacional que se vai assentar o resguardo estatal que assegura a presença do cinema brasileiro nas telas, no decorrer das décadas seguintes. (AMÂNCIO, 2000, p.19)

2.2 OS ANOS 50: O SONHO DA INDUSTRIALIZAÇÃO

A década de 50 para o setor cinematográfico foi marcada por dois acontecimentos importantes para o desdobramento do cinema brasileiro nos anos subsequentes, o primeiro deles foi o fim do sonho, vivido em São Paulo, de industrialização do cinema nacional aos moldes dos estúdios americanos após “a aguda crise das grandes companhias no início dos anos 50” como a “Vera Cruz, Maristela e Multifilmes” (RAMOS, 1983, p.53).

Conseqüentemente a este episódio ocorre a ebulição de “(...) uma etapa rica em agitação de idéias e propostas” em que “emergem as reivindicações procurando estabelecer uma confluência entre os rumos do país, em termos econômico-sociais e as aspirações do setor cinematográfico” (Ibid).

2.2.1 A elite intelectual e financeira paulista e o sonho da industrialização do cinema brasileiro

A sonhada industrialização do cinema brasileiro se viu representada pelo estúdio paulista Vera Cruz cujo surgimento se deu pela “apropriação da produção cinematográfica

pela elite financeira paulista” algo até então inédito na história da cinematografia brasileira (GALVÃO, 1981, p.28).

A criação do Clube de Cinema em São Paulo considerado “a primeira manifestação concreta do interesse intelectual por cinema que começava a surgir em São Paulo” marca “um processo de apropriação das idéias cinematográficas por um setor da elite intelectual da época – e essa seria uma das linhas que, desenvolvidas, conduziriam à Vera Cruz, e posteriormente ao Cinema Novo” (Ibid).

No entanto, de acordo com Maria Rita Galvão (Ibid) o “fato de que começava a haver um interesse intelectual por cinema em São Paulo absolutamente não significa que houvesse interesse por cinema brasileiro” e o cinema em discussão primordialmente era o internacional, diga-se europeu e americano, e apesar de “ainda que por vias transversas, o cinema brasileiro começa a ser discutido. É bem verdade que em geral se fala dele como se nunca tivesse existido” (Ibid, p. 31).

A inauguração do Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1949, e a utilização do seu espaço para “as sessões cinematográficas, a cargo do Clube de Cinema de São Paulo” gera um entusiasmo na elite paulistana que acredita na consolidação de uma indústria cinematográfica brasileira a partir do “desenvolvimento da cultura cinematográfica no Brasil”(Ibid, p.36).

O sucesso de público gerado pelas exibições demonstra que o cinema “institucionaliza-se enquanto forma de arte respeitável, [e] recebe o beneplácito da alta burguesia paulista” e assim, em pouco tempo, ocorreria a “primeira tentativa de fazer filmes” e “a constituição de um centro produtor de filmes – já não parece distante” (Ibid, p.38-39).

O desenvolvimento da cultura cinematográfica em São Paulo, que desembocará no surgimento da Vera Cruz, assume um caráter de ineditismo uma vez que “pela primeira vez no Brasil uma companhia produtora de filmes contaria com o interesse e o apoio da intelectualidade e da elite financeira paulista, pela primeira vez o cinema não seria considerado atividade marginal, teria estatuto reconhecido” (Ibid, p. 39-40).

Porém, o clima de euforia que girou em torno da idealização da industrialização do cinema brasileiro em São Paulo, principalmente através da Vera Cruz, não durou muito tempo e o fracasso dessa tentativa que teve o apoio do setor privado, foi frustrante.

Maria Rita Galvão (1981, p. 53) nos elucida acerca dos principais motivos: “certamente, a total desvinculação dos fundadores da Vera Cruz com a produção corrente

os impedia de terem uma idéia mais do que superficial” das problemáticas que circundavam o cinema brasileiro de maneira ampla e

(...) é sintomático o fato de que a Vera Cruz, quando surge, não reivindica absolutamente nada: ela é auto-suficiente. Cinema se faz com bons técnicos, bons artistas, maquinaria adequada, grandes estúdios e dinheiro, e a companhia tem tudo isso. A idéia de que fazer um filme é apenas chegar à metade do caminho, de que, terminado o filme, é então que começam os problemas realmente graves, não ocorreria a ninguém. (GALVÃO, 1981, p.53)

2.2.2 O cenário carioca: a imprensa consciente

A partir dos apontamentos acima podemos contrapor as circunstâncias que permearam o fim da empresa paulista com outra “linha de reflexão [que] se desenvolveria paralelamente à criação e ao desenvolvimento da Companhia Vera Cruz” no Rio de Janeiro, se mostrando certamente muito mais consciente dos problemas que cercam a questão cinematográfica nacional (Ibid, p.41).

Se em São Paulo “a discussão sobre cinema brasileiro (...) vagamente se esboçava”, no Rio de Janeiro o cenário é diverso e a imprensa carioca “ao contrário do que acontece com a imprensa paulista (...) conhece e aprecia o cinema brasileiro do momento” e “está a par dos problemas de produção que enfrenta o cinema brasileiro, e se concentra em apontar os entraves que emperram o seu desenvolvimento” (Ibid, p.44).

Às vésperas da criação da Vera Cruz, aspectos caros à cadeia de produção cinematográfica no Brasil são discutidos pela revista carioca *Cena Muda*, como o domínio do filme estrangeiro no mercado exibidor brasileiro cujo responsável imediato seria Luis Severiano Ribeiro acusado de ser “o chefe do ‘truste cinematográfico’ que ‘avassala vários Estados da federação’”, a necessidade da estruturação do setor distribuidor nacional e o déficit no fornecimento de película virgem (Ibid, p. 45-47).

Como se percebe, a constatação da existência de um cinema brasileiro, a busca pelo seu desenvolvimento e estruturação, bem como a percepção atenta dos seus problemas estão na base do pensamento carioca, e já se aponta, diferentemente do cenário paulista, para uma necessidade da presença estatal diante das questões cinematográficas, idéia que se desenvolverá mais tarde e tomará corpo nos Congressos de Cinema de 1952 e 1953.

2.2.3 O fim do sonho da industrialização: a visão politizada se desenvolve

Com o fim do processo de industrialização sonhado em São Paulo, surge a necessidade de se repensá-lo, de “investigar as causas da crise da Vera Cruz e caminhar na esteira de um processo que foi fundamental para o cinema brasileiro” (RAMOS, 1983, p. 16). Jean Claude Bernardet (2009, p. 68) ainda afirma que

(...) um pensamento industrial com base econômica mais sólida só se afirmou com o fracasso da Vera Cruz que não era insignificante: era o fracasso de um empreendimento da burguesia paulista. (...) E é aproximadamente nesse momento que se articula de modo mais orgânico a situação do cinema brasileiro com a idéia de imperialismo e Terceiro Mundo.

Será “(...) dentro de uma conjuntura estigmatizada pelos traços nacionalistas característicos do governo Vargas (...), bem como é sob influência do desenvolvimentismo do governo Kubitschek” (RAMOS, 1983, p.16) que “uma visão mais politizada do cinema brasileiro se desenvolve, com a atuação de cineastas de esquerda” e assim, “a intervenção estatal recebe uma nova forma de legitimação, não mais apenas industrial, mas cultural e ideológica” (BERNARDET, 2009, p. 64).

Ainda dentro dessa contextualização política e econômica, fundamentadora do pensamento ideológico dos intelectuais brasileiros à época, é importante destacar que “um dos pilares sobre os quais essa cultura política - na qual subdesenvolvimento e dominação cultural eram categorias centrais - se sustentava [era] a busca do que seria ‘nacional’ e ‘democrático’ ”(SIMONARD, 2003, n/p).

Idéias centrais que vigoravam no discurso do PCB – Partido Comunista Brasileiro adquiriram “um papel crescente na estrutura do desenvolvimento nacionalista’ ” (Ibid) e influenciaram diretamente a classe cinematográfica ligada à esquerda política, que a ele se aproximou pelos seguintes fatores:

a) o partido era o portador da tradição estatal dos intelectuais brasileiros que via no Estado o veículo capaz de modernizar a sociedade brasileira, realizando as mudanças estruturais que se faziam necessárias; b) responsabilizou-se pelo acesso à modernidade; c) concebia o povo como a

encarnação simbólica da nação; d) sinalizava a possibilidade de que a “revolução brasileira” pudesse ser feita de forma pacífica, via desenvolvimento econômico e reformas “democráticas” da Constituição. (SIMONARD, 2003, n/p)

Dentro dessa conjuntura política e econômica fomentada pelo discurso nacionalista e desenvolvimentista, a geração de cineastas dos anos 50, principalmente a situada no Rio de Janeiro, já aponta em seu discurso posições que posteriormente serão encampadas pelo Cinema Novo, como a necessidade “de se criar um cinema nacional, que construísse uma identidade político-cultural para o povo brasileiro(...)” além de questionar a “dependência do mercado brasileiro aos filmes importados, a submissão do cineasta no Brasil à linguagem do cinema produzido em Hollywood e outros centros mais desenvolvidos” e assim “começou a lutar para que o cinema nacional se tornasse uma das expressões da cultura brasileira” (Ibid).

2.2.4 Os congressos de cinema: o cinema brasileiro em debate

Vai ser no bojo dessa efervescência política, econômica e cultural que surgirá, pela primeira vez no Brasil, um centro de debates em que se reflete sobre as questões políticas e econômicas que atravancavam a construção do cinema brasileiro em bases industriais.

A realização do I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro em 1952 no Rio de Janeiro e do II Congresso Nacional do Cinema em 1953 em São Paulo é o embrião do processo de mudança de pensamento dos cineastas, produtores e críticos de cinema brasileiros acerca da estruturação do setor cinematográfico nacional que desembocará posteriormente nas bases do Cinema Novo, já que neles

(...) são apresentadas algumas questões fundamentais para a formulação de uma política cinematográfica que pretende o Estado como instância reguladora e protecionista e que relega a um segundo plano seu papel de produtor, como agente econômico competitivo, uma vez que a suposta união da classe, naquele momento, se dava contra o cinema estrangeiro, inimigo comum e manifestação do imperialismo econômico e cultural. (AMÂNCIO, 2000, p.20)

Dentre os variados apontamentos levantados durante os Congressos alguns merecem destaque, principalmente porque incidiam diretamente no campo da legislação e

visavam a proteção do Estado como medida inerente à consolidação do cinema nacional em bases industriais como a

(...) Lei de Contingente que buscava disciplinar a importação de filmes estrangeiros, a solicitação de facilidades para a implantação de fábricas de filmes virgens no Brasil, e o pedido de criação do Banco de Crédito e Carteira de Financiamento para filmes brasileiros (RAMOS, 1983, p.16)

Apesar de muitas dessas reivindicações possuírem um tom idealista, não sendo jamais praticamente aplicadas, o importante em um contexto geral é que se colocou o cinema brasileiro no centro das discussões em âmbito nacional, não se atendo somente ao aspecto qualitativo dos filmes nacionais, mas também econômico e político, tentando inseri-lo nas discussões do plano econômico do governo Vargas e, principalmente, porque a necessidade da atuação do Estado no setor cinematográfico passou a ser elemento fundamental para o desenvolvimento do cinema brasileiro.

Percebe-se que, paulatinamente, no quinquênio 55-60, o discurso ufanista contra o imperialismo cultural norte-americano, apontado como o principal responsável pela situação de subdesenvolvimento do cinema brasileiro, vai dando espaço para um pensamento mais organizado sobre as necessidades do setor cinematográfico, como afirma Ramos (1983, p.17):

(...) a mudança significativa (...) é a emergência agora da necessidade de enfrentar as questões de cinema de forma mais fundamentada, e decorre, portanto desta perspectiva uma intuição correta da complexidade que começava a assumir a economia brasileira e o Estado. Estudos, ações planejadas e órgãos centralizadores vão ser constantes durante o período(...).

Apesar do pensamento que toma força e norteia as discussões daquele período é colocar o cinema como um problema de Estado, o desejo ainda era de uma “(...) industrialização autônoma do cinema brasileiro (...)” em que o processo de crescimento industrial do país deveria favorecer e criar condições para o desenvolvimento da indústria cinematográfica, ou seja, era necessário que o cinema fosse encampado dentro do projeto econômico maior, e mais, para Alex Viany “(...) surgia acrescida à idéia de industrialização, a ênfase na necessidade de uma afirmação nacional no plano da cultura,

posição que se desdobrará e assumirá uma face mais radical nos anos subsequentes” (RAMOS, 1983, p.20-21).

A defesa de Viany pelo processo de industrialização do cinema brasileiro estava atrelada a uma visão marcadamente nacionalista “(...) que acreditava na libertação do país das amarras do imperialismo (...)”, porém, a visão do crítico e cineasta não era unânime e entra em choque com outra corrente que oscilava “(...) entre a ferrenha busca de um cinema nacional e o cuidado em não hostilizar ‘os nossos fornecedores’ (...)” demarcando a polarização dentro do próprio meio, que vai gerar formas diferenciadas de relacionamento com o Estado, que implicará diretamente nas ações dos posteriores órgãos que surgirão (Ibid, p.22).

2.2.5 GEIC – Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica

A criação do GEIC – Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica e do GEICINE merecem aqui uma menção, mesmo que não aprofundada, uma vez que representam a tentativa em se organizar e sistematizar o setor cinematográfico.

O GEIC, criado em 1958, é um desdobramento da Comissão Federal de Cinema, criada em 1956, e estava inserido no contexto do Plano de Metas do governo JK, em que foram criados diversos grupos de estudos principalmente nas áreas de importância econômica para o país como a indústria de base.

O órgão estava atrelado ao Ministério da Educação e Cultura na gestão de Clóvis Salgado, e estava incumbido de promover o desenvolvimento do cinema nacional bem como

- (...) b) Estudar a situação das empresas cinematográficas existentes no país, no que diz respeito às suas condições técnicas e financeiras e propor ao Presidente da República medidas que sejam necessárias ao segmento dessas empresas, ao aumento da produção de filmes nacionais e à elevação da qualidade dos filmes produzidos
- d) Promover e coordenar estudos sobre revisão de tarifas aduaneiras, classificação de mercadorias por categorias de importação, que possam redundar em benefício do cinema nacional

e) Supervisionar, por iniciativa própria, ou em colaboração com outros órgãos do Governo, a execução de diretrizes que contribuam para incentivar ou aprimorar a indústria cinematográfica nacional.⁹

Apesar disso, o mesmo foi relegado a segundo plano dentro da política econômica, e sem poder decisório e um plano estratégico estruturado o GEIC não conseguiu promover praticamente ações eficazes no que diz respeito à implementação da indústria cinematográfica.

Ainda assim podemos ressaltar alguns pontos interessantes que surgiram do GEIC, como “(...) a modificação da lei de proporcionalidade alterada para uma cota fixa de 42 dias anuais reservados obrigatoriamente para o filme brasileiro” (RAMOS, 1983, p. 26), além da

(...) exigência de cobertura cambial para a importação de filmes impressos, que juntamente com a extinção da bonificação cambial na remessa de rendas de filmes estrangeiros – conseguida anteriormente pela Comissão Federal de Cinema – diminuía os benefícios concedidos ao cinema estrangeiro(...) (RAMOS, 1983, p.26)

2.3 OS ANOS 60: O REGIME MILITAR E O INÍCIO DA POLÍTICA ESTATAL PARA O CINEMA

2.3.1 GEICINE – Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica

Após o GEIC, a tentativa de aproximação com o Estado prossegue e, em 17 de fevereiro de 1961, é criado no governo de Jânio Quadros o GEICINE – Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica, que tinha por meta “(...) ultrapassar as limitadas ações da Comissão Federal e do GEIC que se restringiam aos aspectos consultivos e de estudo” (Ibid, p.29). Mas no Art. 3º do Decreto Nº 50.278, de 17 de fevereiro de 1961, o que se percebe é a permanência de ações inconsistentes centradas em estudos e de pouco caráter prático como:

⁹ BRASIL. Decreto nº 44.853, de 13 de novembro de 1958. Constitui no Ministério da Educação e Cultura, o Corpo de Estudos da Indústria Cinematográfica. Senado Federal. Subsecretaria de Informações. Disponível em:

<http://www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=175718>. Acesso: 18 mar. 2012.

- a) orientar a execução de planos nacionais para a produção cinematográfica brasileira (...);
- b) examinar e aprovar projetos referentes à indústria de cinema brasileira e determinar e fiscalizar a sua execução pelos órgãos competentes;
- e) apoiar e estimular as entidades culturais cinematográficas, permitindo sua existência e continuidade de ação;
- f) promover estudos sobre as entidades industriais de cinema no País no que diz respeito às suas condições técnicas-financeiras, propondo as medidas necessárias ao seu desenvolvimento, dentro dos planos nacionais cinematográficos;
- g) promover, junto aos governos estaduais e municipais, estudos de medidas e sugestões que venham facilitar os planos nacionais de cinema;¹⁰

Após dois anos da sua criação, o GEICINE é transferido, em 19 de março de 1962, para a jurisdição do Ministério da Indústria e do Comércio, clara tentativa de atribuir ao cinema brasileiro aspecto industrial e assim inseri-lo na pauta dos projetos econômicos do país e, com isso ganhar maior atenção do aparelho estatal.

No Decreto Lei Nº 4.131, de 3 de setembro de 1962, sancionado pelo então presidente João Goulart, conhecido como a Lei de Remessa de Lucros, se tem a principal medida instaurada pelo órgão cujo objetivo era incentivar a aplicação do capital estrangeiro na produção nacional como explicitado no Artigo 45:

Os rendimentos oriundos da exploração de películas cinematográficas, excetuados dos exibidores não importadores, ficarão de 40% (quarenta por cento), mas o contribuinte terá direito de optar pelo depósito no Banco do Brasil, em conta especial, de 40% do imposto devido, podendo aplicar essa importância, mediante autorização do Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (GEICINE) (...) na produção de filmes no País.¹¹

No entanto, devido ao caráter opcional do investimento dos recursos por parte das distribuidoras estrangeiras em produções nacionais a aplicação da Lei de Remessa de Lucros “mostrou-se infrutífera” uma vez que, as majors “preferiam recolher a totalidade do

¹⁰ Brasil. Decreto nº 50.278, de 17 de fevereiro de 1961. Cria o Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica e dá outras providências. Presidência da República. Disponível em: <http://www2.camara.gov.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-50278-17-fevereiro-1961-389987-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso: 17 mar. 2012

¹¹ BRASIL. Lei nº 4131, de 3 de setembro de 1962. Disciplina a aplicação do capital estrangeiro e as remessas de valores para o exterior e dá outras providências. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L4131.htm. Acesso: 17 mar. 2012

desconto, ao invés de aplicar este benefício fiscal em filmes brasileiros” (RAMOS, 1987, p.30).

Além disso, a falta de organização, fiscalização e interesse do Estado no gerenciamento da aplicação da lei é explicitada na declaração do cineasta Nelson Pereira dos Santos:

Era uma negociação direta com o Distribuidor, devedor do imposto. Ele é que fazia a decisão de recolher o imposto totalmente ao Tesouro ou de aplicar o percentual legal na produção do filme brasileiro. Era uma conversação bilateral com decisão do distribuidor. Não havia nenhuma interferência (...) do GEICINE (...). O distribuidor mandava uma correspondência para o GEICINE comunicando a utilização dos fundos na produção do filme tal, dirigido por fulano de tal e só no final havia uma auditoria superficial, ver as contas, era mais uma relação de confiança absoluta no que o produtor e o distribuidor apresentavam. (AMÂNCIO, 2000, p.19-20)

Ainda na direção de promover a participação do capital estrangeiro no cinema nacional o GEICINE instaura a “‘distribuição compulsória’, (...) que obrigaria as distribuidoras instaladas no país a programarem um filme nacional para cada dez estrangeiros (...)”, e, como não havia filmes brasileiros suficientes para a composição da grade exibidora, se esperava que as empresas estrangeiras investissem na produção de novos títulos, fato que não ocorreu, demonstrando mais uma vez a ineficácia do órgão (RAMOS, 1983, p.30).

Vinculado a um modelo desenvolvimentista, que via na associação com o capital estrangeiro e na livre concorrência do mercado o meio pelo qual o desenvolvimento do cinema brasileiro ocorreria, o GEICINE se mostra insuficiente na estruturação da cadeia de produção e sofreu duras críticas do setor cinematográfico de cunho nacionalista que defendia um processo de industrialização autônomo no qual o Estado deveria ser o responsável por criar uma política de incentivo eficiente, pautada não somente na reserva de mercado ao filme nacional.

2.3.2 A disputa ideológica no setor cinematográfico e a criação do INC - Instituto Nacional do Cinema

No âmbito ideológico, o setor cinematográfico brasileiro foi permeado por duas correntes diversas, com compreensões distintas da forma como o desenvolvimento do cinema brasileiro deveria ocorrer, sendo uma desenvolvimentista, pautada em “(...) uma postura situada em torno de um ambíguo e indefinido ‘cinema universal’ (...)” em que a busca pelo autêntico cinema nacional deveria ceder espaço para a realização de filmes cujos temas fossem baseados em elementos globalizantes, além da criação de uma “política interna, sem lesão dos interesses legítimos de nossos fornecedores” (RAMOS, 1983, p. 22-23).

A outra de cunho nacionalista, acreditava na independência econômica e era defensora de um cinema criticamente voltado para a realidade brasileira, em que “(...) um filme deve ter um conjunto de características que frequentemente nada tem a ver com seu esquema de produção – tais como temática brasileira, visão crítica da sociedade, aproximação da realidade cotidiana do homem brasileiro.” (GALVÃO, 1980, p. 14).

Entretanto, uma idéia é recorrente em ambos os discursos e se refere à necessidade de industrialização do cinema nacional, tendo como participante principal desse processo o Estado, que deveria reconhecer essa atividade cultural como um elemento importante dentro do projeto econômico estatal, obtendo a mesma o incentivo necessário através de medidas legislativas que garantissem sua sobrevivência (RAMOS, 1983).

No ano de 1966, mais especificamente em 18 de novembro, o Instituto Nacional do Cinema é criado como uma autarquia federal, incorporando o INCE – Instituto Nacional do Cinema e o GEICINE. Dentro de uma política estatal de centralização no Executivo de diversas áreas, se estabelece como “(...) um programa que concentra no Estado a possibilidade de desenvolvimento industrial do cinema, visto ser um órgão legislador, de fomento e incentivo, fiscalizador, responsável pelo mercado externo e pelas atividades culturais (...)” (AMÂNCIO, 2000, p. 21).

Logo no primeiro artigo do Decreto-Lei nº 43 pode-se notar de maneira condensada que, diferentemente dos órgãos antecessores este tinha por meta, pelo menos em teoria, abranger toda a cadeia de produção cinematográfica, fato inédito até então.

Além disso, os setores de exibição e distribuição, corriqueiramente responsabilizados nas discussões do cinema brasileiro pelo gargalo na produção nacional, uma vez que estavam historicamente atrelados ao produto estrangeiro, agora eram contemplados pela política governamental para o cinema brasileiro como demonstrado abaixo:

Art 1º É criado o Instituto Nacional do Cinema (INC), com o objetivo de formular e executar a política governamental relativa à produção, importação, distribuição e exibição de filmes, ao desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira, ao seu fomento cultural e à sua promoção no exterior.¹²

A questão do depósito compulsório sofre uma alteração significativa, pois de acordo com a Lei nº 4.131, de 1962, alcunhada de Lei de Remessa de Lucros o “contribuinte terá direito de optar pelo depósito no Banco do Brasil (...) do imposto devido, (...) podendo aplicar essa importância (...) na produção de filmes no país”¹³ e a partir do Decreto-Lei nº 43, de 1966, as distribuidoras estrangeiras passam a ser obrigadas a efetuarem esse depósito, continuando com a opção de aplicarem o valor devido em produções nacionais, com a diferença que se caso não o fizessem “(...) o valor registrado no Banco do Brasil S.A. reverterá como receita extraordinária do INC (...)”.¹⁴

Com essa imposição “(...) se instituíam o aporte regular de recursos à produção (...)” permitindo ao INC se manter “(...) com recursos oriundos dos depósitos compulsórios das empresas distribuidoras estrangeiras” e assim estabelecer o “(...) primeiro programa de fomento à produção cinematográfica (...)” brasileira. (AMÂNCIO, p.21-22).

Além desse aspecto que impacta diretamente na produção, outras atribuições do órgão demonstram sua tentativa em contemplar o mercado cinematográfico da maneira mais abrangente possível, como afirmado no Artigo 4º do Decreto-Lei em questão:

¹² BRASIL. Decreto Lei nº 43, de 18 de novembro de 1966. Cria o Instituto Nacional do Cinema, torna da exclusiva competência da União a censura de filmes, estende aos pagamentos do exterior de filmes adquiridos a preços fixos o disposto no art . 45, da Lei nº 4 . 131, de 3-9-62, prorroga por 6 meses dispositivos de legislação sobre a exibição de filmes nacionais e dá outras providências . Presidência da República. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del0043.htm. Acesso: 19 mar. 2012

¹³ BRASIL. Lei nº 4.131, de 3 de setembro de 1962. Disciplina a aplicação do capital estrangeiro e as remessas de valores para o exterior e dá outras providências. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L4131.htm Acesso: 19 mar. 2012

¹⁴ BRASIL. Decreto Lei nº 43, de 18 de novembro de 1966. Cria o Instituto Nacional do Cinema, torna da exclusiva competência da União a censura de filmes, estende aos pagamentos do exterior de filmes adquiridos a preços fixos o disposto no art . 45, da Lei nº 4 . 131, de 3-9-62, prorroga por 6 meses dispositivos de legislação sobre a exibição de filmes nacionais e dá outras providências . Presidência da República. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del0043.htm. Acesso: 19 mar. 2012

- II - regular, em cooperação com Banco Central da República do Brasil, a importação de filmes estrangeiros para exibição em cinemas e televisão;
- III - regular a produção, distribuição e a exibição de filmes nacionais, fixando preços de locação, prazos de pagamento e condições;
- V - formular a política nacional de preços de ingressos, evitando tabelamentos que deterioreem as condições econômicas do cinema;
- VII - manter um registro de produtores, distribuidores e exibidores, com dados sobre os respectivos estabelecimentos [sic];
- XI - estabelecer normas de co-produção cinematográfica com outros países e regulamentar a realização de produções estrangeiras no Brasil;¹⁵

A obrigatoriedade da reserva de mercado também será abordada pelo INC regulamentando “em 1967 os 56 dias já conquistados [durante o período do GEICINE]” sofrendo alteração em 1970 para 112 dias, “gerando profunda crise com os exibidores e provocando o recuo para 98 dias no mesmo ano, e para 84 em 1971, sendo que finalmente avança para os polêmicos 112 em 1975” (RAMOS, 1983, p.60).

Outro mecanismo instituído pelo órgão em 1967, foi a premiação de filmes baseada nas categorias de qualidade e percentual sobre a renda, que “de início fixavam as parcelas de 10% (adicional de renda líquido) e 15% (adicional de qualidade) sobre as rendas líquidas dos filmes como prêmio” (Ibid, p.71).

2.3.2.1 A criação do INC como reflexo do processo de reenfaturação da cultura

Após uma abordagem de funcionalidade do INC é importante destacarmos também a situação política e cultural que cercou a sua criação, uma vez que essa análise nos permite perceber as nuances da relação entre o setor cinematográfico e o Estado.

Inserido na conjuntura política do regime militar, a criação do INC faz parte do início do projeto estatal de penetração no setor cultural intensificado no decorrer da década de 70. O cinema brasileiro vê o começo de uma política governamental para o filme brasileiro de caráter protecionista, ação fomentadora, legisladora e reguladora tão almejada pelo setor cinematográfico.

¹⁵ BRASIL. Decreto Lei nº 43, de 18 de novembro de 1966. Cria o Instituto Nacional do Cinema, torna da exclusiva competência da União a censura de filmes, estende aos pagamentos do exterior de filmes adquiridos a preços fixos o disposto no art . 45, da Lei nº 4 . 131, de 3-9-62, prorroga por 6 meses dispositivos de legislação sobre a exibição de filmes nacionais e dá outras providências . Presidência da República. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del0043.htm. Acesso: 19 mar. 2012

Como afirma César (1980, p.25) “a criação do INC reflete o processo de reenfaturação da cultura pelo Estado que vai se desenvolver após 64, ou melhor de ‘transição da política de discreto auxílio para a de uma decidida ação cultural’ ” e assim o surgimento do INC vem na “esteira de uma diretiva mais ampla do estado que decide enfrentar a questão cultural, até então relegada a um segundo plano (...)” (RAMOS, 1983, p.53).

Essa mudança de postura é perceptível porque no mesmo ano em que surge o órgão, o presidente Castello Branco cria o Conselho Federal de Cultura que “entre outras atribuições deve formular a política cultural do país, promover programas culturais e estimular a criação de Conselhos Estaduais de Cultura” (CÉSAR, 1980, p.26) e, sobre a implantação do Conselho o discurso do então chefe de governo é emblemática para se entender esse novo rumo do Estado diante da questão cultural, pois o mesmo afirma que

não estaria concluída a obra da Revolução no campo intelectual se, após trabalhos tão profícuos em benefício da educação, deixasse de se voltar para os problemas da cultura nacional. Representada pelo que através dos tempos se vai sedimentando nas bibliotecas, nos monumentos, nos museus, no teatro, no cinema e nas várias instituições culturais, é ela, naturalmente, nesse binômio educação e cultura, a parte mais tranquila e menos reivindicante. Poderia dizer que é a parte dos cabelos brancos, e, talvez, por isso, já segura do que fez e do que fará pelo Brasil. Cumpre, porém, dar-lhe principalmente, condições de preservação, e, portanto, de sobrevivência e evolução. (CASTELLO BRANCO¹⁶ apud CÉSAR, 1980, p.26)

Tal atitude diante do campo cultural, especificamente neste caso do cinematográfico, demarca claramente que o novo regime político decide “assumir e administrar de forma centralizada o campo cinematográfico” (RAMOS, 1983, p. 53) e essa nova postura do Estado diante do cinema, e da cultura como um todo, está relacionada a uma justificativa ideológica estatal que prevê a organização “(...) de um caos considerado nocivo” (CÉSAR, 1980, p.25), como era o caso do cinema, “(...) setor que se mostrava particularmente inflamado e questionador” (Ibid).

Estrategicamente o grupo de cineastas que assume as diretrizes do INC tem à sua frente Flávio Tambellini, pertencente ao setor universalista, que possuía uma visão mais

¹⁶ Discurso do Presidente da República Castello Branco sobre a criação do Conselho Federal de Cultura intitulado **Aspectos da Política Cultural Brasileira proferido no ano de 1976.**

condescendente com “(...) os parâmetros mais gerais traçados pela ditadura nascente” (RAMOS, 1983, p. 53) diante do cinema, e dessa forma

(...) eram mantidas as balizas do ‘desenvolvimento cinematográfico’ (...) com uma proposta de cinema brasileiro definida: um cinema de dimensões industriais, associação em co-produções com empresas estrangeiras, e medidas modestamente disciplinadoras da penetração do filme estrangeiro. (Ibid)

É interessante ressaltar que esse posicionamento do “Estado na área cultural, tanto do ponto de vista industrial como cultural, encontra um terreno fértil para se instalar” (BERNARDET, 2009, p.64), principalmente no que diz respeito ao cinema, uma vez que o golpe militar atinge diretamente os anseios cinemanovistas de realização de um cinema brasileiro independente, e assim, os cineastas se veem obrigados a uma mudança de postura, “passando a se preocupar com o mercado (...)” (CÉSAR, 1980, p. 25).

Esse novo posicionamento por parte de alguns cineastas do Cinema Novo reflete o fracasso do sonho da conscientização da sociedade através de seus filmes, uma vez que constata-se que “(...) o público rejeita seu espelho, não desejando ‘tomar consciência da sua infelicidade e da inferioridade de sua situação (...)’” (Ibid, p. 24).

Dentro desse contexto há uma convergência de interesses entre a ação estatal no campo cultural e a necessidade por parte do cinema em obter a proteção do Estado, uma vez que se constata “a inviabilidade da produção independente, rejeitada pelo público” (Ibid, p. 25).

Nessa perspectiva, a declaração de Gustavo Dahl em 1966, cineasta pertencente ao grupo cinemanovista, é representativa desse momento já que para ele se mostra indispensável que

“(...) o Governo Federal (...) intervenha no mercado no sentido de sua regularização, e na indústria, no sentido de proteção para seu desenvolvimento (...). Sem uma cobertura política que obtenha (...) certas medidas indispensáveis para a indústria cinematográfica (...) qualquer tentativa de fazer cinema no Brasil está votada ao fracasso” (DAHL¹⁷ apud CÉSAR, 1980, p.25)

¹⁷ DAHL, Gustavo. Cinema Novo e estruturas econômicas tradicionais. Revista Civilização Brasileira, 5/6 mar. 1966.

Chega-se então em um momento de impasse ideológico, uma vez que o Cinema Novo, considerado a esquerda cinematográfica, vê no período pós-golpe seu projeto conscientizador da classe média fracassar, e o processo político se alterar drasticamente com o fim da “(...) crença numa ‘intervenção nacionalista’ do Estado e [da] burguesia” e a implantação da ditadura militar (RAMOS, 1983, p.55-56).

No entanto, ao contrário do imaginado, é exatamente nesse período que o discurso nacionalista propagado pelos cinemanovistas de proteção estatal ao cinema é encampado pelo Estado, dentro do contexto maior da estruturação de um plano nacional para a cultura que se desenvolveria nos próximos anos.

Se por um lado os universalistas como Moniz Viana, Ely Azeredo e Flávio Tambellini “integravam o novo órgão, ou o apoiavam irrestritamente”, por outro os nacionalistas representados pelos cineastas do Cinema Novo estavam “marginalizados e sem grandes influências no jogo de poder”, especialmente pela “forte ênfase nacionalista do movimento e a identificação com o governo de João Goulart” (Ibid, p. 52 e 54).

O que se nota então é um “seccionamento, uma divisão interna de posturas e, enquanto no Rio os cinemanovistas atacam o órgão estatal, em São Paulo, antigos aliados da vertente, (...) manifestam-se favoráveis ao projeto do INC” (Ibid, p.53).

Dentre os representantes do grupo carioca pode se destacar Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha, que desferiram duras críticas ao órgão, o primeiro acusando-o de “autarquia fascitóide” e o segundo apontando-o com uma “(...) visão colonial do cinema (...)”, querendo que “(...) o cinema brasileiro seja imitação do cinema americano (...)”. Do grupo de apoio podemos citar Gustavo Dahl e Maurice Capovilla que “manifestam-se favoráveis (...) com pequenas restrições.” (Ibid).

Nesse momento, um novo argumento passa a vigorar nas declarações tanto de representantes do Cinema Novo adeptos ao INC como nos cineastas e críticos do pólo universalista defensores inicialmente do órgão, o da neutralidade do Estado. Essa nova concepção visava afastar a “preocupação com o perigo de intervencionismo do novo órgão” que, de acordo com Flávio Tambellini, “não seria ‘nem da esquerda nem da direita’, mas sim um organismo com ‘sentido de operacionalidade’ ” (TAMBELLINI¹⁸ apud RAMOS, 1983, p. 52).

¹⁸ TAMBELLINI, Flávio. Filme cultura, nº 1, 1966, INC, Rio de Janeiro, p.61.

Com o fim do apoio da burguesia industrial rearticulada dentro do novo modelo de governo e sem o aporte do discurso nacionalista do Estado populista, a “última esperança ideológica” (RAMOS, 1983, p. 55) dos cinemanovistas é justificar a relação com o Estado autoritário, “no momento em que” esta “vinculação (...) pode criar um compromisso ideológico indesejável com a situação política e o governo” (BERNARDET, 2009, p.65), através da defesa de um Estado neutro, que não se apoiaria em uma política de dirigismos ideológicos mas será “(...) favorável aos interesses cinematográficos do cinema brasileiro em si, portanto aos interesses cinematográficos da nação (...)” (Ibid).

A idéia de um Estado neutro permeará o discurso dos cineastas brasileiros nos anos posteriores, se intensificando no período de vigência da EMBRAFILME.

No entanto, segundo Ramos (1983, p.57) esta concepção se apresenta

(...) imersa em dois equívocos: não aprender e criticar a nova configuração do bloco de poder, comprometido com o grande capital nacional e internacional; e efetuar uma disjunção entre o plano econômico e cultural, do primeiro cuidando o Estado e sendo tarefa reservada aos cineastas, com total autonomia, o delineamento dos rumos culturais e ideológicos do cinema.

Bernardet ainda ressalta a ingenuidade por parte dos cineastas em crerem na possibilidade de um órgão estatal para a cultura estar isento de dirigismos culturais, bem como de possuir uma funcionalidade apenas técnica, e vai mais além ao afirmar que

(...) por maiores que sejam os esforços de alguns cineastas, é difícil produzir filmes críticos, se estes mesmos filmes são realizados e comercializados com a colaboração do Estado, é difícil pedir e obter auxílio do Estado para a realização de filmes que coloquem em xeque os fundamentos ideológicos desse Estado e da sociedade que ele julga representar, embora, em alguns casos, talvez não seja impossível (BERNARDET, 2008, p.69).

Apesar de perceptíveis algumas conquistas no campo cinematográfico desde os anos 50, como o aumento da reserva de mercado ao filme brasileiro e a regulamentação da Lei de Remessa de Lucros, bem como a criação de órgãos nas esferas estaduais, municipais e federais com o intuito de desenvolver e estruturar o setor cinematográfico, o que se nota praticamente é o desinteresse por parte do Estado até então, e também do setor privado, em gerar um projeto cultural sólido e a partir dele promover mecanismos e ferramentas que arquitetassem um plano de investimento consistente no cinema. (RAMOS, 1983).

Dessa forma órgãos como a Comissão Federal de Cinema, o GEIC e o GEICINE pouco conseguiram realizar de profícuo, limitando-se a promover discussões sem muita objetividade.

Esbarravam em sua própria fragilidade diante do aparelho estatal, bem como no “(...) pequeno peso industrial que o cinema poderia vir a ter (...)” no projeto econômico desenvolvimentista, e assim “(...) as medidas apareciam cuidadosamente, procurando não confrontar os interesses estrangeiros e nem forçá-los obrigatoriamente em produzir aqui”. (Ibid, p. 34).

Nos anos de existência do Instituto Nacional de Cinema, extinto em 1975, ainda pode se apontar no que diz respeito ao aspecto de produção, a passagem do cinema preto e branco para o colorido, com o significativo aumento do custo de produção, a forçada relação dos produtores brasileiros com o capital estrangeiro através do aporte via retenção fiscal das distribuidoras estrangeiras, bem como “avanços quantitativos consideráveis” na produção brasileira de longas-metragens, alcançando “(...) entre 67 e 74 (...) a marca de 80 filmes anuais”, nesse dado obviamente não podemos desconsiderar o importante papel da EMBRAFILME que surgirá em 1969 (RAMOS, 1983, p.63-64).

Ainda podemos constatar que a disputa ideológica esmiuçada acima entre os grupos nacionalistas e universalistas permanece, mas um fato interessante é que “mais da metade dos filmes [produzidos] estão distribuídos entre diretores que não se ligavam intimamente a nenhum dos dois grupos” como Anselmo Duarte, Carlos Hugo Christensen e Jece Valadão, “mostrando a diversidade de caminhos e propostas geradas pelo mecanismo” (Ibid, p. 62).

Como contraponto a esse bloco de questões econômicas e políticas que pairavam sobre o setor cinematográfico, no final dos anos 60, surge em São Paulo um grupo que se mostrou alheio às discussões acerca da industrialização do cinema, presença do capital estrangeiro e desenvolvimento independente do cinema brasileiro, que foi o movimento do cinema marginal.

Nomes como Rogério Sganzerla, Carlos Reichenbach e Andrea Tonacci pregavam um cinema que “assumissem o seu ‘subdesenvolvimento’, a sua pobreza e o seu ‘lixo’” (Ibid., p.67).

Desta forma pode se aferir que “nem todo o cinema brasileiro se aglutinava em torno de preocupações com indústria, resoluções legisladoras (...) e luta pelo poder no órgão estatal cinematográfico” (Ibid, p. 68).

Nos aproximamos então do início da década de 70, em que politicamente se tem a promulgação do AI-5 e com ele o acirramento da repressão estatal, e por outro lado a criação do órgão mais emblemático do cinema nacional, a EMBRAFILME.

3. JACK VALENTI: O CINEMA AMERICANO É INCOMODADO PELAS CONQUISTAS DO CINEMA BRASILEIRO

A gestão do governo Geisel (1974-1979), encabeçada por Ney Braga, Ministro da Educação e Cultura, representou o ápice da intervenção estatal, durante o período militar, no setor cultural, principalmente pela implementação da PNC – Política Nacional de Cultura.

Conseqüentemente, o cinema brasileiro viveu o seu momento de maior produtividade, com importantes conquistas legislativas tanto para os filmes de longa-metragem quanto para os de curta-metragem, fato relacionado à profícua direção de Roberto Farias na EMBRAFILME que conseguiu implantar uma estruturada política cinematográfica de fomento ao filme brasileiro.

A crescente presença do filme brasileiro no mercado exibidor nacional, impulsionada por medidas protecionistas, em oposição à perda de espaço do cinema americano, que naquele momento se encontrava em período de crise, provocou o envio de Jack Valenti, presidente da Motion Pictures Association of America, ao Brasil.

Nesse capítulo esmiuçaremos a gestão de Roberto Farias na EMBRAFILME, associada à política nacional para a cultura implantada pelo ministro Ney Braga, tendo em vista as principais ações criadas pelo órgão para o setor cinematográfico, bem como a situação de crise em que se encontrava os estúdios hollywoodianos, fatores que conjuntamente forçaram a visita de Jack Valenti, principal emissário do cinema norte-americano, em território nacional.

3.1 PNC - POLÍTICA NACIONAL DE CULTURA

Após a gestão de Jarbas Passarinho no Ministério da Educação e Cultura, seu sucessor será Ney Braga, que se consolidará como um dos principais nomes do governo Geisel e referência na iniciativa e execução de uma política nacional para a cultura

Ney Braga assume o MEC em uma conjuntura política do regime militar marcada pelo processo de transição e de “distensão lenta e gradual” como afirmava o próprio Gal. Ernesto Geisel.

Nesse período, a

violência diminui e o regime passa a ter inúmeras iniciativas nas áreas política e cultural. A tradição da relação entre autoritarismo e políticas culturais é retomada em toda sua amplitude. O regime para realizar a transição sob sua hegemonia busca cooptar os profissionais da cultura, inclusive através da ampliação de investimento na área (RUBIM, 2007, p. 21)

Em 1975, é formulado, de forma inédita, o documento intitulado Política Nacional de Cultura, que de acordo com Ney Braga “procura definir e situar, no tempo e no espaço, a cultura brasileira” e tinha por objetivo primeiro implantar sistemicamente uma política cultural com bases sólidas, que valorizasse a cultura nacional, entenda-se aqui como as “genuínas” e “autênticas” manifestações populares, transformando o sincretismo cultural brasileiro em representação da brasilidade, contribuindo para a unidade nacional e consolidação do sentimento de nacionalidade (BARBALHO, 2007, p.6).

Diferentemente de seus antecessores o ministro Ney Braga teve por grande mérito “inserir o domínio da cultura entre as metas da política de desenvolvimento social do governo Geisel”, e assim consegue formular juntamente com o Conselho Federal de Cultura uma série de diretrizes norteadoras das ações no âmbito cultural, articular a cooperação “entre os órgãos federais e de outros ministérios” e também operacionalizar a comunicação entre as esferas federal, estadual e municipal, fatores fundamentais para a execução de um projeto cultural cuja ambição era alcançar todo o território nacional (CALABRE, 2007a, p.5).

Na perspectiva de abarcar todo o espectro do setor cultural, a Política Nacional de Cultura aponta como seus objetivos primordiais a defesa, preservação do patrimônio,

valorização, incentivo à criatividade, difusão da criação e integração da cultura brasileira, na intenção de “permitir a fixação da personalidade cultural do Brasil, em harmonia com seus elementos formadores e regionais” (Ibid).

Pautando-se em conceitos-chave como integração harmoniosa, preservação da identidade e fortalecimento da nacionalidade, a PNC visava

(...) ‘preservar um núcleo irreduzível de cultura autônoma que imprima feição própria ao teor de vida do brasileiro’, (...) erigir um dique ‘caracteristicamente nosso’, em condições de auxiliar a triagem de traços culturais ‘perversos’ produzidos pelo desenvolvimento urbano-industrial e sustar a ‘imposição maciça, através dos meios de comunicação, dos valores estrangeiros (MICELLI, 1984, p.27-34).

Dessa forma pode se distinguir duas áreas de atuação prioritária do PNC, uma que englobava “os diversos gêneros e atividades da (...) cultura legítima, que se entende por ‘patrimônio histórico e artístico’ ” e outra que atingia “o espectro diversificado de manifestações (...) deixado pelas classes populares (o folclore)” (MICELI, 1984, p.29).

Com a intenção de atender as demandas específicas de cada setor para a efetiva concretização das metas previstas pelo PNC a estrutura institucional do setor cultural a nível federal sofre transformações fundamentais, e novos órgãos foram criados, como a FUNARTE – Fundação Nacional de Arte, o CNRC - Centro Nacional de Referência Cultural, o CONCINE – Conselho Nacional de Cinema, a RADIOBRÁS, o CNDA – Conselho Nacional de Direito Autoral, e outros reformulados como a EMBRAFILME – Empresa Brasileira de Filmes e o Serviço Nacional de Teatro.

Além da reestruturação institucional, outro meio utilizado pelo MEC para se viabilizar “a unificação da política cultural é a promoção de encontros nacionais de cultura” (BARBALHO, 2007, p. 7), para se discutir os aspectos necessários para a “implementação de uma ‘política integrada de cultura’ entre os diversos níveis do governo”. (CALABRE, 2005, p.5)

Em julho de 1976, o Encontro Nacional de Cultura realizado em Salvador reuniu representantes dos Conselhos e Secretarias de cultura de todas as regiões do Brasil, bem como de órgãos relacionados à área cultural como TVE, FUNARTE, Arquivo Nacional e o MOBREAL, além do Itamaraty e da UNESCO e sobre a realização do Encontro “Ney Braga afirma em seu discurso que o evento reforça a construção da ‘Cultura Nacional’ ” (BARBALHO, 2007, p.7).

Na pauta de discussão, os principais temas foram: “a legislação e a cultura; a defesa do patrimônio cultural; sistema nacional de arquivos; sistema nacional de bibliotecas; sistema nacional de museus históricos e a integração regional da cultura” (CALABRE, 2005, p.5-6).

Como se nota, a unidade e integração da cultura nacional são aspectos intrínsecos ao discurso do MEC naquele momento, atestado nas falas do então presidente do Conselho Federal de Cultura, Raymundo Moniz Aragão, que destaca a importância de se trabalhar a cultura brasileira em suas dimensões nacional e regional “por forma que se logre a integração e do mesmo passo a preservação do que é especificamente nacional, uma vez que o almejado é a unidade e não a uniformidade”. (BARBALHO, 2007, p.8)

Ainda nesse período, merece destaque na área da cultura a criação, fora dos domínios do Ministério da Educação e Cultura, do CNRC - Centro Nacional de Referência Cultural que a partir do convênio entre o Ministério da Indústria e do Comércio e o Governo do Distrito Federal visava “a formação de um grupo de trabalho (...) para estudar alguns aspectos e especificidades da cultura e do produto cultural brasileiro”, com o objetivo de “propiciar o desenvolvimento econômico, a preservação cultural e a criação de uma identidade para os produtos brasileiros”. (CALABRE, 2007a, p.5).

Ao ser efetivado em 1976, sob a tutela de Aloísio Magalhães, através da colaboração entre a Secretária do Planejamento, o Ministério das Relações Exteriores, o Ministério da Indústria e do Comércio, a Universidade de Brasília e a Fundação Cultural do Distrito Federal, as primeiras ações do órgão foram “o mapeamento da atividade artesanal, o da história da tecnologia e da ciência no Brasil e alguns levantamentos sócio-culturais e de documentação”. (CALABRE, 2005, p.6)

Após essa abordagem em linhas gerais do discurso ideológico de forte tom nacionalista e protecionista que cercou a atuação da Política Nacional de Cultura, vamos analisar especificamente sua interferência no setor cinematográfico.

A dedicação do governo Geisel ao cinema brasileiro certamente foi notória, e dentre suas ações para o setor cinematográfico podemos citar a

(...) ampla reforma administrativa que deu mais elasticidade à Embrafilme como empresa, grande aumento de capital da Embrafilme, ampliação da reserva de mercado (...), criação do Concine, direção e principais cargos do setor comercial da Embrafilme entregues a profissionais de cinema e não a burocratas (BERNARDET, 2009, p.94-95).

Essa intensa atuação no setor cinematográfico, que pode se justificar pela saída comercial ao cinema brasileiro proporcionado pelo desenvolvimento de um filão de produção cujo carro-chefe era a pornochanchada, bem como a forte pressão dos profissionais da área que defendiam uma atuação protecionista do Estado diante do “inimigo” estrangeiro, na verdade deve ser compreendida no sentido mais amplo do projeto cultural do governo Geisel, uma vez que o cinema nesse período não era o veículo de massa mais eficaz na “construção de uma hegemonia ideológica” (Ibid, p.94).

Mas, se o cinema possuía pouco alcance nas classes populares o mesmo não pode se dizer da classe média intelectualizada, que constitui o principal público do Cinema Novo, e se torna “cada vez mais influente no que se chama de ‘a opinião pública’” (Ibid, 95).

Nessa perspectiva, era interessante para o Estado fortalecer essa aproximação, e tinha no cinema o caminho mais próximo, principalmente porque a sobrevivência do setor cinematográfico estava atrelado às medidas legislativas de cunho protecionista implementadas pelo governo federal, e o discurso ideológico com ênfase nacionalista dos cineastas estavam em consonância com a postura oficial diante da cultura (BERNARDET, 2009).

Para a atuação do Estado se apresentar de maneira menos dirigista no setor cinematográfico, o governo Geisel buscou “desarticular a oposição que os cineastas faziam ao governo Médici” através de “promessas de cunho liberal, de solucionar o problema da censura, [além de] convite feito a um produtor significativo para a direção da Embrafilme”, esta última ação mostrou-se fundamental para o controle do Estado diante do cinema, que por meio de medidas legislativas e financiamento da produção nacional passou a ter o poder sobre “a evolução da produção cinematográfica, não só em termos industriais e comerciais como ideológicos”. (Ibid, p.96).

3.2 EMBRAFILME: A GESTÃO ROBERTO FARIAS

A empresa estatal EMBRAFILME – Empresa Brasileira de Filmes foi criada em 12 de setembro de 1969, e teve por objetivos iniciais a “distribuição de filmes no exterior, sua promoção, realização de mostras e apresentações em festivais, visando a difusão do filme brasileiro” (AMÂNCIO, 2000, p. 23).

Nosso interesse se restringe à gestão do produtor e cineasta Roberto Farias na direção da EMBRAFILME, uma vez que imerso na conjuntura da Política Nacional de Cultura do governo Geisel, a estatal promoveu ações e medidas que possibilitaram o avanço significativo na atividade cinematográfica durante a década de 70, criando um cenário positivo inédito para o cinema brasileiro.

Roberto Farias assume a Embrafilme em 7 de agosto de 1974 com forte apoio do setor cinematográfico, e também com o aval do Ministro da Educação e Cultura Ney Braga.

Nesse momento pode se apontar alguns avanços já consolidados pelo cinema brasileiro como

a regulamentação estatal quanto à obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais teve aumento progressivo, (...) implemento de recursos financeiros destinados diretamente à produção, através da operação de financiamento, fortalecimento dos setores produtivos organizados da atividade cinematográfica [e], em nível administrativo, a ampliação dos horizontes da máquina estatal, para maior eficiência no controle do mercado (AMÂNCIO, 2000, p.41)

Com a extinção do INC – Instituto Nacional do Cinema cujo patrimônio foi incorporado pela EMBRAFILME, a empresa aumenta seu capital financeiro em 74 milhões, fator fundamental para a ampliação de suas funções, já que a empresa agora “acrescentaria [às] suas atribuições a co-produção, a exibição e distribuição de filmes em território nacional, a criação de subsidiárias em todo campo da atividade cinematográfica e o financiamento da indústria cinematográfica (filmes e equipamentos)” (Ibid, p.43-44)

A partir desse novo quadro, a EMBRAFILME “introduz de fato o sistema de co-produção” e amplia o “volume das operações de distribuição”, que resulta na sua mais ousada estrutura de intervenção estatal na atividade cinematográfica (Ibid).

A atuação da EMBRAFILME no segmento de co-produção e distribuição se mostrou de grande importância para o ganho qualitativo do cinema brasileiro nesse período. Anteriormente, a empresa promovia o incentivo aos filmes brasileiros através de financiamento, que funcionava como um empréstimo de banco concedido ao produtor que posteriormente deveria quitar a sua dívida. Ao co-produzir, a estatal passa a arcar “com uma parte dos riscos comerciais dos filmes”, com isso a própria EMBRAFILME “passa a

acumular capital com os lucros resultantes do investimento” que são reinvestidos nas áreas de produção e comercialização. (BERNARDET, 2009, p.61).

A inserção da empresa no setor de distribuição foi de grande importância, uma vez que a EMBRAFILME “passa a distribuir filmes brasileiros, não só (...) aqueles por ela coproduzidos como outros que lhe sejam confiados” e “defrontando-se com a distribuição, o Estado finalmente se defronta com o setor chave no qual até então negava-se a penetrar, pois é no campo da distribuição que se pode enfrentar o filme estrangeiro no mercado” (Ibid).

A legislação protecionista de reserva de mercado para o filme brasileiro, agora a cargo do CONCINE – Conselho Nacional de Cinema criado em 1975, que de início se mantém em 112 dias anuais, também sofre alterações, e em 1977, “passa-se a obrigar o exibidor a manter na segunda semana em cartaz o filme brasileiro que estiver dando renda igual ou superior à média do cinema (a chamada lei da dobra)” e em 1978 “eleva-se a obrigatoriedade para 133 dias” (RAMOS, 1984, p. 134).

O avanço do cinema brasileiro diante da postura incisiva do Estado no setor cultural representado pela PNC e pela reestruturação da EMBRAFILME na gestão de Roberto Farias são evidentes, as conquistas da classe cinematográfica se dão pelo seu poder de negociação com a esfera federal, que nesse momento se mostra disposta a acolher as demandas do setor bem como disponibilizar fartos recursos para a produção.

Após 1974 os dados referentes ao crescimento da produção cinematográfica nacional são expressivos:

o número de filmes lançados passa a oscilar entre as marcas de 70 a 100 filmes, a quantidade de espectadores dobra e o filme nacional chega a ocupar quase 30% do mercado. A EMBRAFILME participa entre 1974-78, de 91 projetos de co-produção com adiantamento, além de afirmar inúmeros contratos de distribuição (RAMOS, 1983, p.137)

3.3 O CINEMA BRASILEIRO AVANÇA EM CONQUISTAS E JACK VALENTI É ENVIADO AO BRASIL

O crescimento da produção do cinema brasileiro a partir de 1974, impulsionado pela legislação de reserva de mercado ao longa-metragem e ao curta-metragem, a atuação incisiva da EMBRAFILME no setor cinematográfico através de co-produções, financiamentos, premiações e distribuição, aliados a um projeto nacionalista de valorização

da cultura brasileira consolidado pela Política Nacional de Cultura gera um clima de otimismo na classe cinematográfica, também justificado pelo aumento da presença do filme brasileiro no circuito exibidor e quantidade maior de espectadores para o cinema nacional.

Mas para que esse cenário positivo se desenhasse, e aqui deixamos claro que não isento de problemas e conflitos, foi necessário o enfrentamento da presença maciça do filme estrangeiro no mercado brasileiro, através do controle de receitas e consequente diminuição dos ganhos das companhias estrangeiras, com destaque para a americana, que apesar de continuarem dominando as salas de exibição por todo o país presenciou a queda na arrecadação do filme estrangeiro, em relação ao crescente aumento da arrecadação do filme brasileiro a partir de 1974 como demonstra o quadro a seguir:

Tabela 1 – Arrecadação e crescimento do cinema brasileiro e americano de 74-79

Filme	1974 (US\$)	1979 (US\$)	Variação %	Crescimento
Nacional	13.223.446	23.903.071	+ 80	+16,00
Estrangeiro	67.530.200	61.904.288	- 8	-1,60

Fonte: MERCADO cinematográfico brasileiro¹⁹ apud AMÂNCIO, 2000, p. 62

A situação superavitária do cinema nacional diante do estrangeiro, a interferência estatal no setor fiscal de remessa de lucros cujo ápice foi a destinação de 5% da receita do filme estrangeiro para o pagamento do curta-metragem e as seguidas conquistas legislativas do setor cinematográfico certamente incomodaram a indústria hollywoodiana que em nenhum momento havia enfrentado tamanha resistência no mercado brasileiro.

Nesse contexto, é enviado ao Brasil em 1977, Jack Valenti, o principal representante dos produtores cinematográficos norte-americanos cuja incumbência era “suavizar a carga fiscal sobre a indústria cinematográfica americana no Brasil” (BERNARDET, 2009, p.23-24).

A vinda de Jack Valenti não deve ser analisada somente pela conjuntura nacional do cinema brasileiro, uma vez que era amplo o domínio do produto americano em âmbito internacional, e antes de adentrarmos nos aspectos dessa visita é necessária a análise da situação de crise pela qual passava os estúdios americanos nesse período, para

¹⁹ MERCADO cinematográfico brasileiro. Rio de Janeiro: EMBRAFILME / DIP, 1980.

compreendermos a real necessidade do cinema americano não perder espaço no mercado externo.

3.4 O CINEMA AMERICANO EM CRISE

No início da década de 50 o sistema hollywoodiano de produção pautado nos grandes estúdios inicia um processo de crise que se acirrará nos anos 60 e 70, fato que não se deveu a um aspecto isolado mas

(...) a vários fatores, que iam de processos antitruste movidos pelo governo [americano] e leis tributárias federais ao surgimento de novas formas de entretenimento e de profundas mudanças no estilo de vida norte-americano. À medida que o público deixava de ir ao cinema para ver televisão, os estúdios iam se desfazendo de suas cadeiras de salas exibidoras, demitindo profissionais de talento e arrendando suas instalações a realizadores independentes e a companhias produtoras de televisão (SCHATZ, 1988, p.18).

O primeiro grande golpe sofrido pelos estúdios de Hollywood ocorre em 1938, quando o Departamento de Justiça americano iniciou um processo antitruste contra as grandes companhias, que visava eliminar o chamado sistema integrado, no qual empresas como a MGM, Paramount e Warner possuíam o controle total sobre todas as etapas da cadeia produtiva do cinema, ou seja, a produção, distribuição e exibição dos filmes, nesse último caso, principal alvo do processo, através de salas exibidoras próprias e por meio da venda de pacotes que forçavam “os proprietários de salas a ficar com filmes mais fracos para conseguirem também os produtores melhores” (SCHATZ, 1988, p. 304).

Com essa medida “todos os estúdios foram afetados” pois tiveram que reduzir drasticamente o número de filmes produzidos, uma vez que em novembro de 1940 foram firmados “acordos que deveriam vigorar durante três anos (...) por meio dos quais aceitavam limitar a venda de pacotes” aos exibidores independentes (Ibid).

Apesar disso, esse fato não foi nesse primeiro momento um fator desestabilizador, principalmente porque o período de guerra gerou um superávit exorbitante para as oito principais companhias que, em 1941, vêm seus lucros conjuntamente praticamente duplicarem no período de apenas um ano, passando de 19,4 milhões em 1940 para 35 milhões, além da quantidade de público alcançar a marca semanal de “100 milhões de espectadores”. (Ibid).

O que de fato provocou impacto imediato, apesar de não ter sido destinada para a indústria cinematográfica, foi a medida governamental de 1941 direcionada para o financiamento da guerra chamada Revenue Act que consistiu na elevação absurda do imposto de renda como também “abaixou a faixa superior de tributação para 200 mil dólares. Isso fazia com que uma pessoa que ganhasse 200 mil dólares por ano (...) embolsasse somente 20 mil dólares, depois de pago o imposto”. (Ibid, p.305).

Essa lei “exerceu extraordinária influência sobre o sistema de estúdios e sobre o star system” uma vez que o “pessoal de talento e de altos salários de Hollywood poderia evitar a pesada carga tributária diminuindo o volume de trabalho (e, portanto, o nível salarial) ou encontrando alguma alternativa de remuneração”, e para isso “os grandes talentos da indústria cinematográfica passaram a evitar os contratos de longa duração e altos salários” fator que era “importantíssimo para o funcionamento eficiente dos estúdios” (Ibid).

Dessa forma, essas novas medidas abriam portas para que os profissionais de cinema buscassem um caminho independente, trabalhando como free-lancers ou abrindo suas próprias empresas, o que colocou Hollywood em um paradoxo em que “de um lado, as excelentes condições de mercado significavam lucros extraordinários para os estúdios; de outro, os indivíduos ganhavam um poder sem precedentes sobre seus filmes, sobre suas carreiras e sobre o processo geral da realização cinematográfica” (Ibid, p.306).

Se de início a investida do Departamento de Justiça americano sobre os estúdios havia sido amenizada pelos acordos firmados e pelos altos lucros advindos da situação de guerra, com o fim da mesma essa situação se mostra diferente e na segunda metade da década de 40 o órgão federal americano “redobrava seus esforços para conter os trustes e passava a clamar pelo ‘divórcio’ das cadeias de cinema das grandes companhias” e também o fim dos acordos entre as redes exibidoras que não possuíam vínculo com nenhuma grande companhia mas que fizeram “negócios privilegiados com um ou mais estúdios e conseguido o controle de certas cidades ou área do mercado”(Ibid, p. 411).

No final dos anos 40 era acentuada a queda de público nas bilheterias americanas, indicativo também relacionado ao que se chamou de baby boom, fenômeno social que consistiu no crescimento do número de nascimentos após o fim da Segunda Guerra, gerado pelo alto índice de casamentos e constituição de famílias no subúrbio acarretando no menor investimento financeiro desses casais em cinema (SCHATZ, 1988).

Somado a isso “com o fim dos racionamentos e das restrições decorrentes da guerra, havia novas opções de lazer e formas de gastar dinheiro, desde beisebol e boliche até cursos noturnos para ex-combatentes” (Ibid, p.412).

Em maio de 1948 ocorre então o golpe fulminante no sistema de estúdios quando a

Corte Suprema anunciou três decisões que efetivamente desfaziam a integração do sistema de estúdio de Hollywood. O processo antitruste (...) abolia a venda de pacotes aos exibidores, (...) a fixação de preços e demais acordos estabelecidos entre estúdios e salas exibidoras que implicassem privilégios. Além disso, as grandes integradas eram forçadas a renunciar ao controle das redes de salas exibidoras e operar apenas como companhias produtoras e distribuidoras (Ibid, p.434).

Paralelo ao fim do sistema integrado das grandes companhias, outro fator de fundamental importância na crise do sistema de estúdios de Hollywood foi a popularização nos Estados Unidos da televisão na década de 50, que apesar de não ter sido um fator determinante foi responsável por parte do esvaziamento das salas de cinema, uma vez que se nos anos 50 a média de espectadores por semana era de 60 milhões, no início dos 60 há uma queda brusca e essa marca cai para a casa dos 20 milhões, enquanto “o parque de televisores cresce de 3,9 milhões para 55,6 milhões” (CÁDIMA, 1999, p.45).

As salas de cinema também sofreram impacto e “das 19 mil salas de cinema que existiam nos Estados Unidos em 1946 apenas subsistiam 9.330 em 1967”, (Ibid) com isso a situação financeira dos grandes estúdios de Hollywood já debilitada se intensifica, e “segundo a revista *Variety*, (...) a venda de ingressos, que em 1946 atingira o marco histórico de 78,2 milhões de dólares por semana, despencara para 15,8 milhões de dólares por semana em 1971” (BISKIND, 2009, p.19).

Outro fator de fundamental importância na crise de Hollywood foi a dissonância entre as produções dos estúdios e a realidade vivida pela sociedade americana embebida pela Guerra do Vietnã e a geração da contracultura. Se nas décadas anteriores os grandes musicais e filmes para toda a família alimentavam a massa, nos anos 60 esse cenário é diferente, e o público não queria ver Doris Day e Rock Hudson nos cinemas.

No entanto, os estúdios “despejavam nas telas filmes estereotipados (...) e caríssimos épicos (...) cujos custos disparavam sem controle”, e “as estrelas que ornamentavam esses projetos enferrujados não tinham mais o apelo de bilheteria de tempos idos”, dessa forma “os observadores de Hollywood viam (...) estúdio após estúdio se

transformar em aperitivo para grandes companhias cujas principais atividades eram seguros, minas de zinco ou funerárias” (Ibid).

Se nos anos áureos dos estúdios americanos os filmes se pagavam no mercado interno americano e o mercado externo era visto como um lucro certo, com as grandes companhias americanas como a Warner, MGM e Paramount em grave situação financeira, essa situação se modifica e o mercado internacional passa a ser determinante para o cobrimento dos gastos das produções.

Nesse sentido a percepção de que um potencial mercado consumidor como o brasileiro começa a implantar medidas protecionistas para o cinema nacional que atingem diretamente o cinema estrangeiro é um motivo bastante plausível para que uma ponta de preocupação se instale na principal entidade de cinema americana a MPAA – Motion Pictures Associations of America cujo presidente é Jack Valenti.²⁰

3.5 A VISITA

Além do investimento em filmes de longa-metragem, a EMBRAFILME também atuou em benefício dos curta-metragistas, que serão contemplados com a Resolução CONCINE nº 18, de 24 de agosto de 1977, que estabelece a obrigatoriedade de exibição de um curta-metragem brasileiro antecedente à exibição de um longa-metragem estrangeiro, e o “recolhimento compulsório de 5% da renda dos filmes estrangeiros para pagamento do filme de curta-metragem” (AMÂNCIO, 2000, p. 58).

Essa medida do CONCINE se estabeleceu como uma situação-limite para o cinema norte-americano que vinha sofrendo com as medidas protecionistas do Brasil mas principalmente com a crise de seus estúdios, e a aplicação da Resolução nº 18, impingia diretamente sobre a receita dos filmes estrangeiros que veria parte de sua bilheteria ser destinada ao curta-metragem brasileiro, dessa forma, em outubro de 1977, Jack Valenti, o representante máximo dos interesses do cinema americano na esfera internacional é enviado ao país para contornar essa situação.

²⁰ Importante ressaltar também no contexto de crise dos grandes estúdios americanos o fortalecimento no final dos anos 50 e na década de 60 dos cinemas nacionais como a Nouvelle Vague francesa, o Neo-Realismo italiano, o Nuevo Cine Latino-americano e o Cinema Novo brasileiro, que ganharam espaço no mercado interno de seus respectivos países e foram também responsáveis pela perda de público do cinema americano no cenário internacional.

Anteriormente à sua vinda, Jack Valenti já travava contatos com membros do governo federal, e em maio de 1977

(...) o Variety, o mais bem informado órgão de imprensa especializado no show business americano, noticiou que Valenti se encontrara na Jamaica com o ministro Mário Simonsen, da Fazenda, quando teria conseguido que não se alterassem as cotas de remessas dos lucros das companhias cinematográficas americanas. O governo brasileiro pretendia reduzir essa porcentagem para 33% - e, graças a Valenti, relatou o Variety, impediu-se a diminuição da remessa. Em troca, o americano oferecia privilégios nas negociações de produtos brasileiros no mercado externo.²¹

O clima que cerca a eventual vinda de Jack Valenti ao Brasil é de desconfiança por parte dos produtores cinematográficos, e de acordo com a revista Veja, em reportagem de 5 de outubro de 1977,

os cineastas brasileiros receiam que a vinda de Valenti esteja ligada a recentes medidas, como a obrigatoriedade de exibição de curtas-metragens culturais brasileiros, regulamentada pelo Conselho Nacional de Cinema (Concine), e o interesse do Ministério da Educação em financiar séries de TV para concorrer com os enlatados americanos. A justificar essa apreensão, na quarta-feira passada, através de Harry Stone, representante da MPAA no Brasil, solicitava-se uma entrevista de Valenti com o ministro Ney Braga, da Educação, ‘para depois de 12 de outubro’²²

Luiz Carlos Barreto então presidente do Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica, que nesse momento “empenha-se na ampliação do número de dias de exibição obrigatória dos longas-metragens nacionais de 112 para 230” afirma que “teme que, no solicitado encontro com o ministro, Valenti venha a combater essa pretensão e a advogar a revisão das medidas oficiais já conquistadas”.²³

Em outubro de 1977 a situação é de tensão no meio cinematográfico, principalmente porque pouco se sabe das intenções da visita de Valenti ao Brasil como

²¹ SEM boas vindas. Veja, Rio de Janeiro, n. 474, p. 124, 5 out. 1977. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>. Acesso em: 12 mai. 2012.

²² Ibid.

²³ Ibid.

afirma matéria de Jairo Ferreira no jornal A Folha de São Paulo: “ele (...) não aparece em público, limitando-se aos bastidores, até agora ainda é mistério o motivo de sua vinda até aqui.”²⁴

Anterior ao encontro entre Jack Valenti e Ney Braga, Roberto Farias, o então diretor-executivo da EMBRAFILME, se reuniu com o presidente da Motion Pictures, e como o próprio afirma, o principal incômodo de Valenti naquele momento era a destinação de 5% da receita do filme estrangeiro para o curta-metragem, Farias diz a Valenti que compreende sua preocupação uma vez que “se aquele tipo de cobrança se alastrasse pelo mundo, custaria para o cinema americano 350 milhões de dólares, dos 7 bilhões que arrecadava por ano” (SIMIS, 2008, p.14).

Jack Valenti então acusa Farias de “mandar no cinema brasileiro”, o que a Motion Pictures era contrária, e propõe a diminuição da porcentagem para 3%, Farias afirma que “o dispositivo legal não estava em negociação”, e Valenti então parte para as ameaças:

Como um cowboy, ele passou às ameaças, apontou o dedo para a minha cara e disse: "Não se esqueça que nós somos contra". Respondi que ele já havia dito. Ele insistiu: "Quero que o senhor tome nota". Respondi que já havia anotado. Mais uma vez, insistiu para que eu prestasse muita atenção no que ele estava dizendo, levantou-se e foi embora. Só então, Ney Braga aceitou recebê-lo, mas exigiu a minha presença (Ibid)

No dia 11 de outubro, em matéria do Jornal do Brasil é informada a convocação do diretor-executivo da EMBRAFILME, Roberto Farias, pelo ministro Ney Braga para um encontro com o presidente da Motion Pictures em seu gabinete às 15:00hs.

A assessoria do MEC afirma que viu “nisso uma firme disposição de interesses estrangeiros em projetos relacionados com a cultura brasileira”, mas os funcionários do órgão tentam minimizar o temor que envolve o encontro e consideram “ ‘verdadeiramente ridículos’ os temores de alguns produtores nacionais, quanto à presença do Sr Jack Valente [sic] em gabinetes ministeriais, pois é firme a disposição do Governo Geisel em garantir a expansão do cinema brasileiro, através da elevação da qualidade dos filmes apoiados pela Embrafilme”²⁵

²⁴ FERREIRA, Jairo. Hollywood, pão e circo. Folha de São Paulo, São Paulo, 9 out. 1977. Folhetim, Folha Corrida, pág. 11, c.1.

²⁵ NEY convoca diretor da Embrafilme para reunião com empresário americano. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 11 out. 1977. 1º Caderno, Nacional, , pág. 17, c..3-4.

O encontro entre Jack Valenti e o ministro da educação Ney Braga ocorreu em Brasília, no dia 11 de outubro de 1977, pouco se soube de fato o que foi conversado entre ambos, a não ser a intenção de Ney Braga em abrir um escritório da EMBRAFILME em Nova York “com o objetivo de facilitar a entrada dos filmes brasileiros no mercado norte-americano” e a afirmativa do presidente da MPAA em “prestar assistência à Embrafilme [e] ao Conselho Nacional de Cinema” com a intenção de promover o crescimento da indústria cinematográfica brasileira para que assim a indústria americana possa crescer também.²⁶

A reunião com o ministro foi definida como mera “cortesia” pelo próprio Valenti, que afirmou em entrevista coletiva para a imprensa “que a principal razão que o trouxe ao Brasil foi o lançamento no mercado nacional de seis dos melhores filmes inéditos produzidos nos Estados Unidos” que seriam exibidos na Semana de Filmes Americanos realizada na capital federal.²⁷

No entanto, essa justificativa não convence a classe cinematográfica e a imprensa brasileira, e de acordo com o jornalista Zózimo Barrozo do Amaral em sua seção do Jornal do Brasil parece que “há alguma coisa estranha no ar”, sentimento reforçado pela matéria da revista americana *Variety* que informa o encontro de Jack Valenti “dias antes de decolar rumo ao Brasil (...), com o presidente Jimmy Carter acertando os ponteiros da política exterior da indústria cinematográfica norte-americana.”²⁸

A classe cinematográfica, no entanto, se mantém em alerta, e as divergências pessoais são colocadas de lado em prol do interesse comum do setor de defesa do cinema brasileiro, e desde o dia 10 de outubro se encontra em “assembléia geral permanente (...) para deliberar a respeito de medidas que serão tomadas para garantir os interesses da indústria cinematográfica brasileira e de seus artistas e técnicos”, e algumas decisões já foram articuladas como “a organização de uma comissão, para ir a Brasília, na quinta-feira, dia 13, quando a classe será recebida pelo ministro da Educação, Ney Braga, e exporá, ao vivo, suas reivindicações”²⁹ e a divulgação de

²⁶ NEY recebe pedido para o cinema nacional. Folha de São Paulo, São Paulo, 12 de out. 1977. Ilustrada, pág. 3, c. 4-6.

²⁷ Ibid.

²⁸ AMARAL, Zózimo Barrozo do. Entre a cruz e a caldeirinha. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 13 out. 1977. Caderno B, Zózimo, p.3, c. 2-4.

²⁹ NONATO, José Antônio. O cinema brasileiro contra a “Motion”. Folha de São Paulo, São Paulo, 11 out. 1977. Ilustrada, p.1, c. 5-6.

documento manifestando ‘ao governo e à opinião pública a preocupação de todos os homens de cinema do país com a presença, entre nós, do Sr. Jack Valenti: Mister Valenti chega ao Brasil no momento em que a lei do curta-metragem nacional é regulamentada e em que os produtores brasileiros lançam campanha para a ampliação da reserva de mercado destinada ao longa-metragem’³⁰

Os receios dos cineastas se expressam em duas frentes principais: o medo de Valenti conseguir interferir em medidas já concretizadas, como a recém implementada Lei do Curta-Metragem e o impedimento de novas reformas para o cinema brasileiro, como o aumento para 50% da reserva do mercado exibidor para o filme brasileiro pleiteada pelo Sindicato da Indústria Cinematográfica, e a criação de um sistema de co-produção com o Brasil, que de acordo com o cineasta Luiz Carlos Barreto, presidente do Sindicato, seria danoso para o cinema nacional:

Não estamos fortalecendo a indústria do cinema brasileiro para servi-la de banquete aos interesses de outros países. Essa política liquidou com o cinema espanhol, o cinema italiano, o cinema inglês. (...) Eles se instalam por dois ou três anos, inflacionam os custos, exploram como podem o mercado e liquidam com o cinema nacional. O lucro, que tem sua exportação proibida, vai sair do país em lata³¹

Nesse ínterim o cineasta Arnaldo Jabor publica como forma de alerta e protesto, na sessão Cartas do Caderno B do Jornal do Brasil um poema-manifesto intitulado Agenda de Visita de Jack Valenti, que se tornou símbolo da crítica ao imperialismo cultural americano, e sua reprodução aqui se faz necessária pela capacidade de análise de forma contundente dos aspectos da política cinematográfica americana em seu contexto global :

(...) Nas horas matinais de Brasília o sr. Valenti dará entrevistas/ e as máquinas fotográficas jorrarão luz/ e atrás de um ritual de cordialidade/ que já se arrasta há 400 anos e não pode ser transgredido/ mil caras bailarão na grande imprensa/ dentes brancos, shake hands, água de colônia envenenada/ entontearão **nossos** chefes de gabinete/ e as luzes da Broadway ofuscarão os olhos de nossos tecnocratas/ e então,/ sob os sapatos não brasileiros de Valenti/ os halls se

³⁰ RAZÕES da viagem, segundo o cinema brasileiro. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 13 out. 1977. Caderno B, pág. 10, c. 3-5.

³¹ Ibid.

sucedirão/ os tapetes rubros de cordialidade deslizarão a seus pés/ e ninguém verá no ar os crimes do cinema/ ninguém verá o corpo de nossas pobres mentes mortas,/ ninguém conhece as lesões/ pois não há corpo de delito/ não há legista que descubra as marcas de livores em nossa alma/ ferida roxa, ferida rosa, ferida de arco íris/poeira de estrelas nos olhos, homens tatuados que nós somos/ das mil e uma aventuras de Hollywood/vítimas invisíveis de mil feridas feéricas/ queimaduras de Eastmancolor/ napalm das sete cores/ amarelo–kodak de nossa fome./ Tudo ficará oculto sob o frisson colonial de nossos ministros/ ah... eu conheço o frisson colonial.../ o orgulho de estar ali perto de tão ilustre bwana/ frequentador de lobbies e fazedor de outros/ e todos pensarão entre piscinas e daikiris gelados/ “Transforme–me em você, patrão,/ boss, cowboy, medalhão, silver dollar, big daddy. Valenti tirará da pasta de desígnios indestrutíveis os valores mais sagrados do império ocidental:/ a simetria, a lógica, a continuidade,/ o princípio, o meio, o fim,/ o happy end, o “indivíduo e/ a sinistra visão americana de bondade./ Nós fugiremos, mas de sua pasta de desígnios indestrutíveis/ crescerá o king kong de nosso Inconsciente/ e ele crescerá/ a cada ruflar de dedos/ ele crescerá/ a cada clique de valise que se abre/ ele crescerá/ ele, o monstro de papier maché de nosso Desejo colonizado/ este gênio da lâmpada com pernas de guerreiro romano/ moisés de b. de mille, mar vermelho nos calcanhares,/ tábuas da Lei na mão, cara de estátua da liberdade,/ coxas luminosas de Marilyn Monroe, frisson kitsch de nossos cinéfilos,/ lábios de Las Vegas,/ olhos luminosos de Las Vegas,/ vaginas luminosas de Las Vegas/ falus coberto de pisca–piscas de neon incandescente/ bocas de beijos infinitos/ e o louco sonho flutuante de Manhattan. E como um leite venenoso do grande seio da Califórnia/ nossas antenas de TV mamarão por anos a fio/ o leite colorido da mais infernal mentira já montada pelo Homem/ e eles virão com seus dentes de celulóide/ eles virão,/ com seus seios de Raquel Welch/ eles virão/ com seus olhos de Carrie a estranha espalhando morte nas selas/ eles virão/ ao coquetel sangrento de Jack Valenti/ eles virão/ mas não trarão as aves do paraíso de Bussy Berkeley/ nem as asas de Fred Astaire,/ nem a cicatriz doce de Gene Kelly,/ eles virão ao funeral de nossa cultura/ eles virão/ e virá o chumbo grosso das metralhadoras de Tom/ e o punhal fino de Jerry/ e o grande tubarão branco com as sedas de Jean Harlow sangrando entre os dentes/ e virão seus cineastas robôs:/ Coppola, Bogdanovitch, Steve Spielberg/ Brian de Palma,/ caminhando todos, sórdidos, com as muletas roubadas/ dos velhos Hawks, Ford, Hitchcock e Vidor/ enquanto Nicholas Ray cai de porre numa viela de Toulon/ e Orson Welles faz comercial de uísque em Amsterdã,/ eles virão vender seus últimos peixes,/ eles virão no fim do sonho americano/ na última orla suja da última onda suja dos detritos de Nova York/ virão vender os últimos retalhos dos seus amigos remendados/ os manequins rotos, cozidos a mão, olhos caídos, pés de pano/ paina esfiapada de seus bonecos falsos, leilões dos ferros velhos/ dos estúdios/

eles virão produzir aqui sugar nosso céu, sal, sul,/ como já veio Ponti, expulso da Itália/ marido da loba romana dos sete seios pendentes/ que veio gelar seus daikiris com os cubos de gelo dos fonze funds das multinacionais e seu preposto./ Eles virão/ para o baile da ilha Fiscal da nacionalidade/ e farão seus titanics explodir nas piscinas de milionários/ e Linda Blair virá rodando a cabeça aos quatro ventos/ e virão todos, maquiados/ brancos de gesso/ plásticos, sorridentes/ casacas fosforescentes/ tentando vender os últimos resquícios de uma esperança/ e trarão Las Vegas equilibrada na cabeça como um turbante/ de Carmem Miranda,/ mas não trarão Carmem Miranda caída morta numa sarjeta da Paramount/ nem Judy Garland sufocada pelos executivos/ com injeções nos lábios vermelhos/ nem Marilyn flutuando nas piscinas azul-envenenada de seu último teste/ nem trarão o carro massacrado de Jame Dean/ nem as cenas cortadas de “Greed” de Stroheim/ nem os fotogramas mutilados de “1900”/ nem o cadáver de Buster Keaton/ nem nada,/ quem vem é a última geração, biônica/ Jack/ biônico/ coração de Kodak/ rim transplantado de Lyndon Johnson/ unhas de Nixon;/ e quando a orquestra de “cubancheros brasileños”/ começar a tocar em suas maracás “That’s Entertainment”/ todas as colunas sociais vão dançar esqueletos com rosas entre as vértebras/ capas de vogue/ modelos de propaganda jorrando marshmallow pelas bocas/ penteados monumentais de shampoo contra a caspa/ dançarão a valsa quebrada com deputados do Piauí enquanto do lado de fora/ uma grua flutuando nos céus do Catete/ envia para o Norte os 40 milhões de dólares de ingressos vendidos sob o olhar dos pobres transeuntes que não entendem nada.³²

Após o referido encontro com o ministro Ney Braga, Jack Valenti promove uma entrevista coletiva com a imprensa e por mais que sua afirmação diante do questionamento sobre suas intenções de visita ao país se restringir ao fato de trazer “ao Brasil (...) filmes mais excitantes e interessantes”, se referindo à Semana de Filmes Americanos que acontece em Brasília, e que seu encontro com as autoridades brasileiras se explique como uma mera “cortesia”, ao longo das respostas Valenti não consegue esconder seu incômodo perante a atual conjuntura do cinema brasileiro.³³

Quando questionado se as leis e regulamentos que visam a proteção do cinema nacional, como os 112 dias de reserva de mercado, “a cópia compulsória em laboratórios nacionais, a exibição obrigatória dos filmes curtos (a ser regulamentada), a criação e

³² JABOR, Arnaldo. Agenda de visita de Jack Valenti. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 out. 1977. Caderno B, Cartas, p.2, c. 1-2.

³³ ALENCAR, Miriam. Há sinceridade nisso? Jack Valenti, o “Mister” cinema veio dizer que a única coisa que produz bom filme é o talento. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 out.1977. Caderno B, p.10, c. 2-5.

produção local de cartazes”³⁴, podem prejudicar o lucro das empresas americanas, Valenti se esquivava e afirma que não, mas logo em seguida encampa o discurso da necessidade do livre mercado para o crescimento da indústria cinematográfica local, e ataca o protecionismo estatal, defendendo que um bom filme se faz apenas pelo talento:

Quanto mais livre o mercado, mais saudável a indústria cinematográfica local se tornará. O mercado americano é totalmente livre. Os filmes brasileiros competem no mercado americano exatamente como os filmes americanos. Os outros países onde o mercado é mais livre são aqueles em que a indústria local é mais forte, como por exemplo, o Japão, a Austrália e a Alemanha Ocidental. Essas são as indústrias cinematográficas mais saudáveis do mundo. Portanto, penso que a exibição compulsória prejudica o filme brasileiro. Quando um produtor sabe que tem um tempo certo reservado para a exibição, deixa de ter incentivo para produzir realmente um grande filme. Todos os países que têm indústria saudável aboliram a exibição obrigatória. Nenhum Governo pode determinar que um bom filme seja feito. O Governo pode determinar que uma estrada seja aberta, mas não que um bom filme seja feito. A única coisa que produz um bom filme é o talento. Creio que um filme como *Dona Flor* não precisa de exibição compulsória e pode competir no mercado mundial. E se pode ser feito um filme como *Dona Flor*, obviamente existe talento para que sejam feitos outros filmes como esse.³⁵

Ao responder sobre a obrigatoriedade de exibição do curta-metragem Valenti se mostra claramente insatisfeito:

Com relação ao filme de curta-metragem, devo dizer que não entendo por que isso está sendo feito. Não há verdadeiramente mercado para curtos em nenhum país do mundo. Parece-me que seria muito mais benéfico para a indústria cinematográfica brasileira esse dinheiro ser aplicado na produção de longa-metragem. Se as pessoas vão ter um tempo garantido de exibição de curto e uma renda garantida por causa disso, então vamos ter uma grande quantidade de curtos sem grande qualidade. Porque o dinheiro que vão receber não depende da qualidade do curto, mas da qualidade do filme com o qual ele vai ser exibido. Portanto, não há incentivo para fazer alguma coisa realmente boa. (...) Mesmo que se faça o melhor filme curto do mundo, não há mercado para esse tipo de filme no Brasil.³⁶

³⁴ Ibid.

³⁵ Ibid.

³⁶ Ibid.

Apontar a Lei do Curta como o principal motivo de Valenti vir ao Brasil é dimensionar demasiadamente esse fato, mas sem dúvida essa questão foi imprescindível para que isso ocorresse.

Para corroborar essa afirmação citamos aqui Dario Correia, ex-assessor jurídico da EMBRAFILME:

(...) [ele] tentou ser recebido pelo presidente da República [e] pelo ministro da Educação. [Mas] os produtores nacionais foram a Brasília e conseguiram, com o apoio de Ney Braga, vetar que o Jack Valenti tivesse êxito. Então o Jack Valenti se reuniu no Hotel Nacional com Roberto Farias, Luiz Carlos Barreto, Jabor. Ele disse francamente: '[...] olha, se vocês persistirem [...]'. Primeiro, ele ameaçou: 'Vamos derrubar isso na justiça. Segundo, se vocês persistirem vai ser muito pior [...]'. O prolema dele não era o longa-metragem, era o curta, que era uma cunha, numa de identidade cultural, de afirmação de uma expressão própria brasileira numa platéia já bastante escravizada pela forma americana de cinema (AMÂNCIO, 2000, p.59)

Ao longo da entrevista, o presidente da Motion Pictures afirma que não tem interesse em buscar maiores facilidades para o cinema americano no mercado brasileiro, no entanto, o fato de Valenti querer esclarecer às autoridades que “o único caminho para uma grande indústria cinematográfica no Brasil é um mercado livre”, se mostra como um forte argumento em defesa do cinema norte-americano que naquele momento se vê ameaçado dentro de um dos principais mercados consumidores de seu produto, fato atestado por dados do próprio Valenti que aponta o Brasil como o “nono mercado de cinema do mundo”, representando 37% do mercado da indústria cinematográfica norte-americana.³⁷

Quando o assunto é a pressão aplicada pelos distribuidores americanos no setor exibidor brasileiro, obrigado a adquirir filmes B e C em detrimento da exibição de um blockbuster americano com garantia de alta bilheteria, o chamado sistema de lote, prejudicando a indústria nacional, Valenti se defende e afirma que não crê na veracidade desse fato, e dá alguns dados pouco coerentes com o que se presencia nas salas de exibição por todo o país:

³⁷ ALENCAR, Miriam. Há sinceridade nisso? Jack Valenti, o “Mister” cinema veio dizer que a única coisa que produz bom filme é o talento. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 out.1977. Caderno B, p.10, c. 2-5.

As companhias americanas distribuem na América cerca de 250 filmes anualmente. Os americanos exportam para o Brasil 150 filmes. Os exibidores e distribuidores independentes podem trazer de 25 a 30. Isso significa que há de 80 a 90 filmes americanos que não entram aqui.³⁸

Ao comentar sobre as possibilidades do filme estrangeiro penetrar no mercado americano e sobre o regime de co-produções, Valenti novamente critica a interferência estatal no setor cinematográfico, a censura aos filmes, a retenção de lucros, e defende o filme universal que evoque no público a vontade e necessidade de vê-lo, em evidente oposição à valorização do nacionalismo encadeado pela Política Nacional de Cultura, implementada no governo Geisel, afirmando que a única coisa que se deve fazer é “despachar o filme pra lá, que é um mercado totalmente livre” onde

(...) todos podem negociar suas próprias condições e não há a menor restrição na quantidade de dinheiro que se pode trazer de volta. Em outras palavras, tudo o que precisam é ter um filme que alguém precisa ver. O mercado está lá. Não há censura. E não há interferência governamental de qualquer espécie. Nossas empresas estão desejosas de encontrar filmes que o público gostará de ver. Quem quiser filmar lá, pode, mas por sua conta. Nacionalidade não é importante quando você não tem um programa de subsídios. O público não dá importância à nacionalidade. O que quer é ver um bom filme. Ouso dizer que o atual filme de James Bond, filmado parte no Egito e em outros países, não tem nacionalidade. O importante é talento.³⁹

Jack Valenti termina a entrevista com uma velada crítica à qualidade dos filmes nacionais e sua temática regionalista, que busca retratar os aspectos da cultura nacional, e afirma categoricamente que um bom filme somente pode ser feito onde o mercado é livre:

A melhor coisa a dizer ao produtor brasileiro é que deve arranjar mais pessoal qualificado, com o objetivo de fazer filmes para o público internacional. Grandes produtores de filmes não podem sobreviver apenas no seu próprio país. A História mostrou que o melhor produtor, o melhor diretor e os melhores filmes vêm de mercados onde há menos restrições.⁴⁰

Após essa entrevista, o cineasta Glauber Rocha se manifesta rapidamente e de forma direta sobre as declarações dadas por Valenti:

³⁸ Ibid.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Ibid.

As acintosas, desonestas e agressivamente políticas declarações de Valenti à nossa imprensa – chegando a sugerir ao Ministro Ney Braga “revogação do decreto de exibição obrigatória, além de seus argumentos quanto ao curtametragem nacional somente agora atendido pela Embrafilme em seu natural anseio de chegar ao público, o aliviando da constante dominação dos Curtas Publicitários (...) montam o clímax da fantazya que pode encontrar público entre políticos intelectuais de outras áreas e exibidores gananciosos, mas não repercute entre os cineastas brazyleyros, de Humberto Mauro ao mais puro Superoitudigrudista de Rondonya.⁴¹

A visita de Jack Valenti ao Brasil em outubro de 1977, certamente deixou em polvorosa o setor cinematográfico brasileiro e o temor era latente de que o presidente da Motion Pictures pudesse através de seu poder político no Congresso Americano colocar o cinema brasileiro como moeda de barganha para que quedas de barreiras comerciais de produtos manufaturados brasileiros fossem aprovadas, como a da indústria de calçados, e assim destruir as árduas conquistas legislativas do cinema brasileiro.⁴²

Valenti sem dúvida tinha motivos explícitos de interferir na legislação para o cinema brasileiro em vigor, e não mediu esforços para convencer que o sucesso da indústria cinematográfica brasileira ocorreria se o mercado fosse livre e que um bom filme não precisa de subsídios estatais, mas apenas de talento.

O clima de início nos parece de vitória para o cinema nacional, uma vez que o empresário americano não conseguiu obter, a partir dos encontros com os ministros responsáveis diretos pela legislação no setor cinematográfico, o devido respaldo para o recuo das principais medidas implementadas em defesa do cinema brasileiro e ainda como afirma o jornalista José Antônio Nonato: “ (...) a viagem parece que não atingiu aos principais objetivos, pois o presidente Geisel, com quem mister Valenti queria estar, não o recebeu. É a primeira vez que esse norte-americano esbarra numa recusa presidencial”.⁴³

O então diretor executivo da EMBRAFILME, Roberto Farias, aponta para o mesmo veredito e de acordo com Anita Simis (2008, p.49) o mesmo afirma que apesar das ameaças de retaliações sofridas, Jack Valenti não chegou “a influenciar nem a ele, quando ainda era presidente da Embrafilme, nem a Gustavo Dahl, que dirigia o Concine, nem ao então ministro da Educação, Ney Braga”.

⁴¹ ROCHA, Glauber. Paulo Emílio e Jack Valenti. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 out. 1977. Caderno B, p.1, c.5.

⁴² UMA promessa ao cinema nacional. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 out. 1977. Ilustrada, p.3, c. 3.

⁴³ NONATO, José Antônio. As tentativas frustradas de Mr. Valenti. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 18 out. 1977. Ilustrada, p. 4, c. 4.

No entanto, passado esse primeiro momento, Jack Valenti volta a figurar como um possível vilão após o curta-metragem brasileiro ser impedido “de aparecer em todas as sessões de filme estrangeiro devido a um mandado de segurança impetrado pelos exibidores das empresas multinacionais – que boicotaram assim uma resolução do Conselho Nacional do Cinema [Resolução CONCINE nº 18, de 24 de agosto de 1977]”.⁴⁴

A classe cinematográfica acredita que após a vinda de Jack Valenti a situação do curta-metragem regrediu devido às pressões sofridas e aos conchavos entre as distribuidoras estrangeiras e o setor exibidor brasileiro como afirma o cineasta Miguel Borges:

Jack Valenti (...) paira hoje como um fantasma sobre o cinema nacional. Não há dúvida de que é ele quem está por trás da liminar concedida aos distribuidores de filmes estrangeiros no Brasil, contra a Resolução do Concine que prevê a exibição de um curta-metragem nacional junto a todo longa estrangeiro. Essa lei deveria ter entrado em vigor no início desse ano, mas foi vergonhosamente sustada em função de um mandado de segurança que está impedindo o desenvolvimento do cinema brasileiro⁴⁵

O cineasta Noílton Nunes, então presidente da ABD – Associação Brasileira de Documentaristas emite a mesma opinião:

(...) Eles começaram a fazer os conchavos com os exibidores e com os distribuidores no Brasil que foram começar a inundar o mercado...porque não havia a questão de você selecionar um filme, tinha uma comissão que dava uma olhada nos filmes, mas não tinha censura, a gente fazia uma coisa muito distante do regime que estava em voga no Brasil que era o ditatorial, a nossa Lei não, era democrática, entrava todo mundo, nisso de entrava todo mundo, abria as portas para todos que começou a nossa derrocada porque começou a invasão dos filmes que eram feitos para irritar o público⁴⁶

A questão do curta-metragem brasileiro rendeu ainda vários anos de disputa entre a classe cinematográfica e o setor exibidor brasileiro e somente se findará nos anos 90

⁴⁴ A APACI faz denúncias e pede mais rigor. Folha de São Paulo, São Paulo, 3 mar. 1978. Ilustrada, p. 3, c. 2.

⁴⁵ FERREIRA, Jairo. A festa do Coruja de Ouro. Folha de São Paulo, São Paulo, 01 fev. 1978. Ilustrada, p.8, c. 2.

⁴⁶ Entrevista concedida ao Prof. Roberto Moura, docente do curso de Comunicação Social – Cinema, da UFF – Universidade Federal Fluminense, em 25 de abril de 2005 para o Projeto de Pesquisa Cinema Alternativo.

quando o Plano Collor extinguiu “o Concine (que fiscalizava o cumprimento da Lei) e a FCB (que operava o sistema de curta-metragem)” (BRASIL⁴⁷ apud SIMIS, 2008, p. 48) inviabilizando a Lei do Curta.

Não nos cabe aqui desenvolver esse conflito mas é inegável que a associação entre as distribuidoras estrangeiras e o setor exibidor brasileiro, principalmente o grupo Severiano Ribeiro, acertou um duro golpe no setor curta-metragista ao ocupar o espaço do curta-metragem com filmes de baixa qualidade.

Apesar da possível influência de Jack Valenti nesse episódio do cinema brasileiro não devemos creditar a derrocada do cinema brasileiro que se iniciará na década de 80 após o fim da gestão de Roberto Farias e a chegada à presidência do Gal. João Figueiredo ao presidente da MPAA, uma vez que a alteração no quadro político e econômico brasileiro devido à crise mundial do petróleo e o consequente enfraquecimento da EMBRAFILME devido à perda de recursos e às constantes acusações de corrupção e dirigismos foram certamente os aspectos fundamentais para que o fim de um ciclo do cinema nacional se encerrasse.

⁴⁷ BRASIL, Giba Assis. "Exumando" a chamada Lei do Curta. [set. 2007]. [Mensagem pessoal]. Entrevistador: Anita Simis. Mensagem recebida por <anitasi@globocom> em 27 set. 2007.

CONCLUSÃO

Analisar a visita de Jack Valenti, presidente da MPAA, ao Brasil limitando-se apenas ao contexto cinematográfico brasileiro da década de 70, no qual o cinema nacional vivenciou seu momento histórico mais profícuo de produção e de conquistas legislativas no mercado interno, seria trabalhar em cima de um aspecto isolado que apenas resgataria historicamente esse episódio emblemático do cinema brasileiro que se encontrava esquecido.

Dessa forma, se mostrou de fundamental importância para o enriquecimento e compreensão ampla desse momento traçar nos dois capítulos iniciais um panorama histórico tanto da ação estatal no setor cultural como da relação do Estado com o cinema brasileiro partindo do governo Vargas até o governo Geisel.

As duas linhas do tempo quando relacionadas às declarações contrárias de Jack Valenti à imprensa nacional, acerca das medidas protecionistas ao cinema brasileiro, nos permitem uma compreensão mais ampla que vai além do óbvio maniqueísmo entre o “vilão”, encarnado na figura do presidente da Motion Pictures, que vê tais ações implicarem diretamente sobre os lucros da indústria cinematográfica americana, que se encontrava em processo de recuperação da profunda crise que assolou os grandes estúdios americanos nas décadas de 50 e 60, e os “mocinhos”, representados pelos cineastas brasileiros, defensores das conquistas alcançadas pelo cinema nacional no mercado interno.

Essa dicotomia se expressa no âmbito estrutural dos dois cinemas, e as afirmações de Valenti e a poesia de Arnaldo Jabor nos apontam com bastante clareza que o cinema americano e o cinema brasileiro possuem uma distinção fundamental na concepção do fazer cinema.

Para Valenti a receita de um bom filme está atrelada à sua capacidade universalista e ao talento da sua equipe de produção, sendo categórico ao afirmar que a principal qualidade de James Bond está no fato do mesmo não ter nacionalidade, e que uma indústria saudável somente pode existir quando não há interferência estatal.

Através dessa posição podemos aferir que a visão embasadora do cinema americano é simplesmente a mercadológica, Valenti em nenhum momento se mostra preocupado se James Bond é capaz de retratar os aspectos sociais, políticos, econômicos e culturais dos Estados Unidos, mas sim que o filme consiga alcançar a maior parcela do mercado mundial possível.

Dessa forma é completamente compreensível suas duras críticas à aplicação da Lei do Curta, que certamente tem um lado relacionado à destinação de 5% da renda do filme estrangeiro ao curta-metragem, mas primordialmente por ser o exemplo maior da sobreposição do nacionalismo ao mercado, e para um cinema pautado essencialmente nesse último aspecto se torna inconcebível o Estado brasileiro apoiar uma categoria que de fato não tem espaço no mercado cinematográfico mundial.

É exatamente nesse aspecto que reside o principal antagonismo, diferentemente dessa visão a consolidação da indústria cinematográfica brasileira, mesmo nos momentos em que buscou se estruturar nos moldes hollywoodianos, se baseou na tentativa de afirmação interna, claro que o reconhecimento internacional era importante, mas o calcanhar de Aquiles sempre foi conquistar o público brasileiro e dessa forma buscou nos diversos períodos, com características particulares, explicitar na tela o Brasil, nos seus aspectos mais diversos, tentando entender seus conflitos sociais, suas peculiaridades culturais mas principalmente o que é o “ser brasileiro”.

Nessa direção entender o temor e a revolta da classe cinematográfica em torno da presença de Valenti se esclarece quando Jabor escreve sua poesia e quando Glauber Rocha afirma que Jack Valenti não pisará no túmulo de Paulo Emílio Salles Gomes⁴⁸, para ambos a indústria americana era o exemplo máximo do vazio e do domínio cultural que habituou o espectador brasileiro a um modelo narrativo que dificultava o diálogo entre suas obras e o público nacional, era doloroso para ambos que seus filmes obtivessem um reconhecimento externo e no Brasil se restringissem ao público elitizado.

⁴⁸ ROCHA, Glauber. Paulo Emílio e Jack Valenti. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 out. 1977. Caderno B, p.1, c.5.

A sonhada proteção estatal para o setor cinematográfico se consolidava através da convergência de interesses, uma vez que o Estado via o cinema brasileiro como um importante veículo na divulgação de seus ideários nacionalistas e o setor cinematográfico se aproveitava desse discurso para consolidar o diálogo com o aparelho estatal, concretizando assim as conquistas legislativas que impulsionaram a produção cinematográfica e possibilitaram o aumento da reserva de mercado ao filme brasileiro em patamares nunca antes alcançados.

No entanto, essa vitória do nacionalismo sobre o mercado poderia sofrer forte revés com a presença de Valenti, que não economiza nas palavras ao criticar a postura do Estado brasileiro diante da questão cinematográfica, e Jabor deixa explícito em seu manifesto essa preocupação quando afirma que “os tapetes rubros de cordialidade deslizarão a seus pés/ e ninguém verá no ar os crimes do cinema”.

Dessa forma, podemos compreender de maneira evidente que o embate que se estabelece nesse momento vai além da dicotomia Jack Valenti X Cinema Brasileiro e se estabelece na divergente concepção ideológica que cada uma das partes defende como fundamental para se estabelecer uma indústria cinematográfica, de um lado o mercado e de outro o produto audiovisual compreendido como um instrumento de análise social.

A questão central é: Jack Valenti sai derrotado ou vitorioso? A pressão exercida ao governo brasileiro pelo mais importante representante da indústria cinematográfica americana, que chegou a ameaçar o Brasil com “sanções econômicas no campo do comércio exterior, principalmente no setor dos calçados”, (GATTI, 2007, p.41) de maneira geral pareceu não surtir o efeito desejado.

Mesmo que alguns indícios possam nos levar a considerar que Valenti conseguiu algumas imposições como o veto ao aumento do número de dias de reserva de mercado para 230 pleiteado pelo Sindicato da Indústria Cinematográfica e, o recrudescimento da Lei do Curta que vigorava mas sofreu duro golpe com o conchavo entre as distribuidoras e as redes exibidoras, o fato é que até 1979, ano do fim da gestão Roberto Farias, e dois anos após sua visita o cinema brasileiro continuou em ritmo de crescimento como nos aponta a tabela abaixo:

Tabela 2 – Arrecadação dos filmes nacionais e total de espectadores / 1974 - 1979

Ano	Arrecadação Total Filmes Nacionais	Total de Espectadores de Filmes Nacionais
1974	89.787.200	30.665.515
1975	174.836.594	48.859.308
1976	252.882.333	52.046.653
1977	453.325.087	50.937.897
1978	775.731.656	61.854.842
1979	1.016.430.320	55.836.885

Fonte: MERCADO cinematográfico brasileiro⁴⁹ apud AMÂNCIO, 2000, p. 62

Podemos afirmar que o fim do momento áureo do cinema brasileiro, que se encerra nos anos 80, não sofreu influência direta de Jack Valenti mas sim da desmobilização no governo do presidente João Figueiredo do forte projeto cultural que acompanhou o período Geisel.

Essa desarticulação se deveu principalmente à crise econômica mundial causada pelo aumento exorbitante do preço dos barris de petróleo gerando no Brasil altos índices de inflação, forçando o retroagimento da atividade cinematográfica, que já se encontrava combatida pelo enfraquecimento da EMBRAFILME que nesse momento se encontrava em difícil posição devido à “escassez de recursos, [ao] afunilamento da produção, [às] investidas dos exibidores contra as fontes de receitas da empresa e contra a obrigatoriedade de exibição do curta-metragem”. (AMÂNCIO, 2000, p. 102)

Nessa sentido a situação do cinema brasileiro outrora proeminente se mostra comprometida e o “esfacelamento da unidade possível da classe cinematográfica no acompanhamento [desse] processo demonstra a falência de uma utopia de independência”, que culminará nos anos 90 no fechamento da EMBRAFILME e o mergulho do cinema nacional no pior momento de sua história. (AMÂNCIO, 2000, p. 63).

⁴⁹ MERCADO cinematográfico brasileiro. Rio de Janeiro: EMBRAFILME / DIP, 1980.

BIBLIOGRAFIA

A APACI faz denúncias e pede mais rigor. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 3 mar. 1978. Ilustrada, p. 3, c. 2.

ALENCAR, Miriam. Há sinceridade nisso? Jack Valenti, o “Mister” cinema veio dizer que a única coisa que produz bom filme é o talento. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 out.1977. Caderno B, p.10, c. 2-5.

AMÂNCIO, Tunico. *Artes e manhas da EMBRAFILME: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*. Rio de Janeiro: EDUFF, 2000. 179 p.

AMARAL, Zózimo Barrozo do. Entre a cruz e a caldeirinha. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 out. 1977. Caderno B, Zózimo, p.3, c. 2-4.

BARBALHO, Alexandre; RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferença. In:_____. *Políticas Culturais no Brasil*. Bahia: Edufba, 2007. p.181. cap.2. p. 37-60.

BERNARDET, Jean Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo:Companhia das Letras, 2009. 333 p.

BISKIND, Peter. *Como a geração sexo-drogas-e-rock'n'roll salvou Hollywood: Easy Riders, Raging Bulls*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009. 502 p.

BRASIL. Decreto nº 44.853, de 13 de novembro de 1958. Constitui no Ministério da Educação e Cultura, o Corpo de Estudos da Indústria Cinematográfica. Senado Federal. Subsecretaria de Informações.Disponível em: <http://www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=175718>. Acesso: 18 mar. 2012.

_____. Decreto nº 50.278, de 17 de fevereiro de 1961. Cria o Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica e dá outras providências. Presidência da República. Disponível em: <http://www2.camara.gov.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-50278-17-fevereiro-1961-389987-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso: 17 mar. 2012

_____. Decreto Lei nº 43, de 18 de novembro de 1966. Cria o Instituto Nacional do Cinema, torna da exclusiva competência da União a censura de filmes, estende aos pagamentos do exterior de filmes adquiridos a preços fixos o disposto no art . 45, da Lei nº 4 . 131, de 3-9-62, prorroga por 6 meses dispositivos de legislação sobre a exibição de filmes nacionais e dá outras providências . Presidência da República. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del0043.htm. Acesso: 19 mar. 2012

_____. Lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937. Dá nova, organização ao Ministerio da Educação e Saude Publica. Senado Federal. Subsecretaria de Informações. Disponível em: <http://www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=102716>. Acesso: 10 mar. 2012.

_____. Lei nº 4131, de 3 de setembro de 1962. Disciplina a aplicação do capital estrangeiro e as remessas de valores para o exterior e dá outras providências. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L4131.htm. Acesso: 17 mar. 2012.

CÁDIMA, Francisco Rui. O cinema, o público, a televisão. In:_____. *Desafios dos novos media: a nova ordem política e comunicacional*. 2. ed. Lisboa: Editorial Notícias, 1999. cap. 3. P.40-51.

CALABRE, Lia. Política cultural no Brasil: um histórico. In: I ENECULT – ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA. 2005, Salvador. Faculdade de Comunicação – UFBA. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecul2005/LiaCalabre.pdf>. Acesso em: 17 abr. 2012.

_____. Políticas e Conselhos de Cultura no Brasil: 1967-1970. In: IV ENECULT – ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA. 2008, Salvador. Faculdade de Comunicação – UFBA. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14416-02.pdf>. Acesso em: 17 abr. 2012.

_____. Políticas culturais no Brasil: balanço e perspectivas. In: III ENECULT – ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA. 2007a, Salvador. Faculdade de Comunicação – UFBA. Disponível em: <http://www.gestaocultural.org.br/pdf/Lia%20-%20Pol%C3%ADticas%20Culturais%20no%20Brasil%20balan%C3%A7o%20e%20perspectivas.pdf>. Acesso em: 17 abr. 2012.

_____. A ação federal na cultura: o caso dos conselhos. *O público e o privado*, Ceará, ano 2007, n. 09, p.49-65, janeiro/junho 2007b. Disponível em: <http://www.seer.uece.br/?journal=opublicoeprivado&page=article&op=view&path%5B%5D=159&path%5B%5D=233>. Acesso em: 17 abr. 2012.

CÉSAR, Ana Cristina. A parte dos cabelos brancos. In:_____. *Literatura não é documento*. Rio de Janeiro: FUNARTE,1980. 119 p. cap.3. p.23-33.

FERREIRA, Jairo. A festa do Coruja de Ouro. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 01 fev. 1978. Ilustrada, p.8, c. 2.

_____. Hollywood, pão e circo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 9 out. 1977. Folhetim, Folha Corrida, pág. 11, c.1.

GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. 281p.

_____. O desenvolvimento das idéias sobre cinema independente. In:_____. *30 anos de cinema paulista, 1950-1980*. São Paulo: Fundação Cinemateca Brasileira, 1980. Cadernos da Cinemateca, n. 4. p. 9-25.

GATTI, André. *Embrafilme e o cinema brasileiro*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007. 113 p. (Cadernos de pesquisa, v. 6). Disponível em: http://anhemi.academia.edu/Andr%C3%A9Gatti/Papers/399660/Colecao_Cadernos_De_Pesquisa. Acesso: 20 mai. 2012.

JABOR, Arnaldo. Agenda de visita de Jack Valenti. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 out. 1977. Caderno B, Cartas, p.2, c. 1-2.

JUNIOR, Durval Muniz de Albuquerque. Gestão ou gestação pública da cultura: algumas reflexões sobre o papel do Estado na produção cultural contemporânea. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre. *Políticas Culturais no Brasil*. Bahia: Edufba, 2007. cap.3. p. 61-86.

MAIA, Tatyana de Amaral. Em busca da “cultura nacional”: a ação dos intelectuais no Conselho Federal de Cultura (1966/1975). USOS DO PASSADO - XII ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA. 2006, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: ANPUH – Associação Nacional de História, 2006. Disponível em: <http://www.rj.anpuh.org/resources/rj/Anais/2006/conferencias/Tatyana%20de%20Amaral%20Maia.pdf>. Acesso: 15 mar. 2012.

MICELI, Sérgio. Teoria e prática da política cultural oficial no Brasil. *Revista de Administração de Empresas*, Rio de Janeiro, vol.24, n. 1, p. 27-31, jan./mar. 1984. Disponível em: <http://rae.fgv.br/rae/vol24-num1-1984/teoria-pratica-politica-cultural-oficial-no-brasil>. Acesso em: 20 abr. 2012.

NEY convoca diretor da Embrafilme para reunião com empresário americano. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 out. 1977. 1º Caderno, Nacional, , pág. 17, c..3-4.

NEY recebe pedido para o cinema nacional. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12 de out. 1977. Ilustrada, pág. 3, c. 4-6.

NONATO, José Antônio. As tentativas frustradas de Mr. Valenti. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 18 out. 1977. Ilustrada, p. 4, c. 4.

_____. O cinema brasileiro contra a “Motion”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 out. 1977. Ilustrada, p.1, c. 5-6.

RAMOS, José Mario Ortiz. *Cinema, Estado e Lutas Culturais (Anos 50/60/70)*. São Paulo: Paz e Terra, 1983. 175 p.

RAZÕES da viagem, segundo o cinema brasileiro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 out. 1977. Caderno B, pág. 10, c. 3-5.

ROCHA, Glauber. Paulo Emílio e Jack Valenti. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 out. 1977. Caderno B, p.1, c.5.

RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre. Políticas Culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. In:_____. *Políticas Culturais no Brasil*. Bahia: Edufba, 2007. 181 p. cap.1. p. 11-36.

SCHATZ, Thomas. *O gênio do sistema: a era dos estúdios em Hollywood*. Companhia das Letras, São Paulo, 1991. 518 p.

SEM boas vindas. *Veja*, Rio de Janeiro, ano 1977, n. 474, p. 124, 5 out. 1977. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>. Acesso em: 12 mai. 2012.

SIMIS, Anita. Concine – 1976 a 1990. *Políticas Culturais em Revista*, Bahia, v. 1, n. 1, p. 36-55, 2008. Disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/3189>. Acesso em: 10 fev. 2012.

SIMONARD, Pedro. Origens do Cinema Novo: a cultura política dos anos 50 até 1964. *Achegas.net*, Rio de Janeiro, ano 2003, n. 9, n/p, jul. 2003. Disponível em: http://www.achegas.net/numero/nove/pedro_simonard_09.htm. Acesso em: 24 mar. 2012.

UM dia para a cultura. *Veja*, Rio de Janeiro, ano 1973, n.258, p. 66-72, 15 ago 1973. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>. Acesso em: 23 abr. 2012.

UMA promessa ao cinema nacional. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 out. 1977. Ilustrada, p.3, c. 3.