

Rafael Machado Nobre de Souza

Fidel, “Purgas” e Pornochanchadas:
um estudo comparativo entre as políticas públicas cinematográficas do ICAIC e
EMBRAFILME



CELACC/ECA-USP

2011

Rafael Machado Nobre de Souza

Fidel, “Purgas” e Pornochanchadas:
um estudo comparativo entre as políticas públicas cinematográficas do ICAIC e
EMBRAFILME

Trabalho de conclusão do curso de pós-graduação em Gestão de
Projetos Culturais e Organização de Eventos produzido sob a orientação
do Prof. Dr. Juarez Xavier

CELACC/ECA-USP

Sumário

Introdução_____ 1

O ICAIC

Antecedentes_____ 2

O nascimento do ICAIC_____ 3

EMBRAFILME

Antecedentes da EMBRAFILME. Legislação da Cultura no Estado Brasileiro_____ 7

O Instituto Nacional de Cinema (INC) – Predecessor da EMBRAFILME_____ 8

EMBRAFILME_____ 9

Considerações Finais_____ 13

Introdução

As práticas culturais como objeto de políticas públicas vem sendo abordadas de distintas maneiras desde o início do século XX. A relação entre Estado e Cultura é estabelecida através de diversas modalidades, vinculada geralmente ao espectro político ao qual pertence um determinado governo.

Uma das áreas que sempre obteve destaque nessa relação Estado/Cultura é o cinema. O encanto e espanto causado pelas imagens de pioneiros como os irmãos Lumière e Georges Méliès, foi prontamente percebido pelos governantes. A revolução trazida pela imagem-movimento, cantada ininterruptamente pela imprensa europeia, foi de pronto percebida pelos governantes dos estados nacionais, que rapidamente perceberam sua força e importância como meio propagandístico.

Nesse trabalho buscarei realizar uma análise comparativa entre dois distintos órgãos estatais para o cinema, sendo eles o ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos) e a extinta EMBRAFILME S.A (Empresa Brasileira de Filmes). Através dessa análise será possível determinar, primeiramente, a importância dada ao cinema pelos Estados Nacionais e seus respectivos governos em relação à produção fílmica como maneira de construção do imaginário social, e também verificar os distintos modos no qual isso pode ser feito.

A escolha desses dois órgãos com concepções estético-ideológicas diametralmente opostas é proposital. A partir da justaposição dessas diferenças poderemos evidenciar os mecanismos pelos quais tais órgãos eram geridos e quais eram seus objetivos dentro de um contexto nacional. Para tal, é necessário contextualizar a formação desses organismos.

Apesar de suas diferenças, e me permitindo a ironia, ambos os órgãos nascem à luz de uma revolução. O ICAIC é criado poucos dias após a Revolução Cubana de 1959, e a EMBRAFILME nasce quatro anos depois do movimento de 1964 (chamado de revolução pelos organismos militares até nossos dias), procedendo o Instituto

Nacional de Cinema, esse criado logo no início do regime, no governo de Castello Branco. No caso cubano, vemos a emergência da criação de um órgão estatal para o cinema logo após a revolução, o que já denota uma prévia organização para tal nos movimentos pré-revolucionários, com destaque ao Partido Socialista Popular, do qual participava Alfredo Guevara, futuro dirigente do órgão.

O ICAIC

“A arte é uma arma da Revolução”

Lema do I Congreso Nacional de Educación y Cultura, 1971

Antecedentes:

No período pré-revolucionário, no governo de Fulgêncio Batista, o cinema cubano era marcado pela influência hollywoodiana, cujas empresas eram as detentoras das distribuidoras e estúdios existentes no país, e em menor escala pela mexicana, com empresas produtoras como a Cubmex. A estética desse cinema pré-revolucionário é marcada pelo método de montagem naturalista hollywoodiano, onde os processos de criação e filmagem são escondidos. Essa estética e modo de produção em grandes estúdios, para se traçar um paralelo, era a mesma empregada pelos filmes produzidos no Brasil na década de 50 pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz.

A historiadora Mariana Villaça em seu livro *Cinema Cubano, Revolução e Política Cultural*, destaca o esforço feito novo governo cubano em “esconder” aquilo que era produzido anteriormente a revolução, como forma de aumentar as glórias e feitos pelo novo governo:

Quando se produjo el triunfo revolucionario, el movimiento artístico cinematográfico era una ilusión, el sueño de un grupo de aficionados y Estudiantes. No había otro panorama que el de la desolación. (GUEVARA, Alfredo, 1969).

Diante disso, é importante destacar que Havana na época de Fulgêncio era uma cidade desenvolvida, progressista. Nos anos 50, Cuba possuía a terceira maior renda

per capita da América Latina, o circuito teatral era bem desenvolvido e Havana contava com aproximadamente 400 salas de cinema. Isso tudo dentro de um contexto de “quintal dos Estados Unidos”, já que Cuba era um dos destinos favoritos dos turistas norte-americanos em tempos de Fulgêncio. Desse modo, a política cultural de Cuba nessa época era o que chamaríamos hoje de neoliberal, onde impera a concepção de cultura ou prática cultural como simples evento/entretenimento de massas.

Essa “Disneylândia caribenha” deixou para o governo revolucionário um excelente aparato para a criação do ICAIC e as emissoras de televisão estatais. Os equipamentos, estúdios, enfim, os insumos de produção já estavam em Cuba e foi preciso somente nacionalizar esse aparato, que era de propriedade majoritariamente estadunidense. Além disso, vale lembrar que o passado cinematográfico também reside em figuras que no futuro, farão parte da Revolução de 59. Podemos citar aqui a Cinemateca Cubana, formada por Germán Puig e Ricardo Vigón e a Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, que entre outros estava aquele que viria a ser o futuro diretor do Icaic, Alfredo Guevara.

O nascimento do ICAIC

Na terça-feira, dia 24 de março de 1959, 83 dias após a Revolução de 1959, é criado o Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). Um complexo cinematográfico foi planejado a partir dos Estúdios Baltimore, construído na década de 50, onde a intenção era criar o maior centro de produção da América Latina.

Os objetivos do ICAIC como órgão podem ser bem explicitados nas próprias leis da área cinematográfica cubana. No décimo segundo artigo da *Ley de Creación del ICAIC*, escrito pelo Conselho de Ministros do Governo Revolucionário da República de Cuba, já fica evidente o porquê da rápida criação desse instituto:

Por cuanto: Es el cine el más poderoso y sugestivo medio de expresión artística y de divulgación y el más directo y extendido vehículo de educación y popularización de las ideas. (Ley de Creación del ICAIC)

Os objetivos também aparecem claramente no primeiro artigo da Ley N° 169, que ainda é a atual lei de cinema de Cuba:

Artículo Primero: Se crea el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), organismo de carácter autónomo, personalidad jurídica propia y domicilio legal en la capital de la República.

El Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos tendrá por finalidad:

- a) Organizar, establecer y desarrollar la industria Cinematográfica, atendiendo a criterios artísticos enmarcados en la tradición cultural cubana, y en los fines de la Revolución que la hace posible y garantiza el actual clima de libertad creadora.
- b) Organizar, establecer y desarrollar la distribución de los filmes cubanos o de coproducción que cumplan las condiciones fijadas por la presente ley, por los Reglamentos que la complementen y los acuerdos y disposiciones del ICAIC.
- c) Administrar los estudios, laboratorios, equipos, talleres, oficinas y cuantos bienes muebles e inmuebles se pongan a su disposición o resulten adquiridos en futuras operaciones.
- d) Organizar, establecer y desarrollar el régimen crediticio necesario al fomento del arte e industria Cinematográficos, cuidando la recuperación de las inversiones.

Vemos, a partir do artigo primeiro, uma mudança de modalidade de concepção da política cultural cubana. Daquela visão neoliberal vamos agora para uma modalidade de relação Estado/Cultura autoritária. O autoritarismo aqui reside no simples fato de que o Estado passa a ser o criador oficial de cultura, o que fica bem evidenciado no item c).

O ICAIC não estava sozinho. Ele era um dos institutos que cumpriram com o objetivo de trazer todas as distintas práticas culturais para o controle de organismos estatais. Podemos citar o Instituto Cubano de Radiodifusión, Casa de las Américas e o Ballet Nacional. É importante salientar a importância do ICAIC pela sua independência administrativa. O meio cultural era gerenciado, em sua grande parte, pelo Ministério da Educação, porém o ICAIC tinha independência, não se subordinava diretamente ao Ministério, e até 1975 o diretor do ICAIC atuou, na prática, com poder semelhante ao de um ministro, participando das reuniões governamentais e organização de eventos que determinavam os rumos das políticas culturais de Cuba.

A presidência do ICAIC ficou a cargo de Alfredo Guevara, ex-integrante da Sociedad Cultural Nuestro Tiempo e ex-militante do Partido Socialista Popular, extinto após a criação do Partido Comunista Cubano. Guevara presidiu o instituto por dois períodos distintos, entre os anos de 1959 e 1982, e de 1992 a 2000.

Sendo assim, fica clara a importância dada ao cinema no período pós-revolucionário. “*Es el cine el más poderoso y sugestivo medio de expresión artística y de divulgación y el más directo y extendido vehículo de educación y popularización de las ideas*” (Lei nº 169 de criação do ICAIC).

O cinema era a maneira encontrada de se criar na população cubana o imaginário da revolução. Os feitos heróicos realizados pelos seus revolucionários, a projeção da imagem do país no exterior e a criação de uma nova identidade cubana, não mais submissa aos interesses externos, chegavam a todo o país através das salas de cinema e cinemas-voltantes. O cinema era o meio de transmissão da mensagem revolucionária, e o novo governo não poderia abrir mão do controle dessa arma poderosíssima.

No caso cubano, existia também a exigência da criação de um novo ser político. Alfredo Guevara, em um artigo de 1961 em *Lunes de Revolución* coloca as metas do ICAIC que, segundo ele, já havia sido parcialmente alcançadas: aprimoramento da qualidade dos filmes cubanos; atingir o grande público, que foi alcançado com programas como o cine-móvil e a exibição de filmes na televisão nacional; e por fim a reeducação do gosto das massas no aspecto estético-ideológico. Considerando as posições de Alfredo frente ao ICAIC, onde filmes eram exibidos somente por serem socialistas, a despeito de sua qualidade, vemos que o primeiro quesito se restringe ao aspecto da qualidade ideológica.

Não houve, entretanto, a escolha de uma estética oficial. O realismo socialista não se tornou a arte oficial, ao contrário do que ocorreu no bloco soviético. Diversas tendências foram adotadas pelos cineastas cubanos, com especial atenção ao método documental, tendo como principal influência o cineasta russo Dziga Vertov. É importante destacar também que até mesmo gêneros de origem inglesa, como o *Free Cinema* e norte-americana, como o *Direct Cinema*, muito associado ao Cinema Verdade francês, foram contemplados pelos diretores envolvidos com o ICAIC, mesmo que com uma certa reprovação dos membros do M26.

O ICAIC é um órgão rico para a compreensão do nascente governo revolucionário. Nele está exposta a tensão entre os dois principais grupos envolvidos na

revolução, o PSP e o M-26. O PSP era formado pelos chamados “velhos comunistas” ou “comunistas dogmáticos”, acusados de stalinistas pelos seus opositores. Integrava o PSP o futuro dirigente do ICAIC, Alfredo Guevara. Do outro lado estava o M-26, grupo de Fidel, que possuía diversas ressalvas com os integrantes do PSP por esses terem relutado o apoio à luta armada e à deposição de Fulgêncio, além de diferenças concernentes às novas diretrizes políticas para o país pós-revolução.

A síntese das tensões entre esses dois grupos estava evidente no ICAIC. Guevara, contrariando seus antigos colegas de partido negou a adoção de uma estética soviética e se alinhou a Fidel, ante a criação do Partido Comunista Cubano. Nesse período, com a ajuda do próprio Guevara, iniciam-se as depurações contra os “velhos comunistas” a favor dos novos comunistas (M-26), que integraram majoritariamente a cúpula do PCC.

É interessante a análise do ICAIC por esse se encontrar dentro de um regime totalitário, sem a dissociação de Estado e governo. Desde sua criação o ICAIC cristalizou as fases passadas pelo regime cubano. Essa fase de fundação, da qual comentamos até o momento, é a fase na qual ocorre maior mobilização dos artistas dentro do ICAIC. Com o passar da década e se aproximando dos anos 70, a aproximação de Cuba à União Soviética traz grandes influências para o ICAIC. O realismo soviético passa a ganhar destaque nas produções, apesar de nunca ter se tornado a estética oficial, e o experimentalismo e vanguardismos são proibidos por se tratarem de estéticas da burguesia que não conseguiriam se comunicar com o povo.

Nos primeiros anos da década de 70, Mariana Villaça nos traz um panorama de grande desilusão de parte da classe artística. A limitação artística imposta aumenta o êxodo de diretores, técnicos além de artistas de outras áreas, que buscam exílio na Europa e Estados Unidos tornado-se, assim, traidores da revolução e da pátria. É nessa mesma década que o ICAIC perde sua autonomia com a criação do Ministério da Cultura e sua consequente subordinação ao novo órgão. Essa tensão irá levar ao afastamento de Guevara na década de 80, quando por conta do início da derrocada do bloco soviético Cuba se encontra em grande crise econômica. Nesse âmbito de crise, a

repressão e censura diminuem, e no final dessa década Guevara volta à direção do ICAIC.

No caso brasileiro veremos que diferentes governos criaram órgãos distintos na área do cinema. Em Cuba, o mesmo órgão sofreu diversas transformações ao longo das décadas, sempre em acordo e diálogo direto com as diretrizes do governo. O ICAIC foi criado como ferramenta propagandística do regime, porém não se limitou a isso. Foi um palco de debates, troca de idéias e tensões. A sua análise profunda nos mostra praticamente uma alegoria do regime cubano revolucionário, e como esse se utilizou e em nenhum momento abriu mão do controle das políticas culturais e do cinema.

Antecedentes da EMBRAFILME. Legislação da Cultura no Estado Brasileiro

A primeira intervenção do Estado sobre a cultura se dá no âmbito do patrimônio material. Através das discussões e debates ocorridos na década de 20 do século passado, proferidos pelo ministro Gustavo Capanema e sua equipe, na qual contava com Mário de Andrade, foram traçadas as linhas que viriam a originar, na década seguinte, mais precisamente em 1933, a criação da Inspetoria de Monumentos Nacionais. Esta foi procedida na mesma década pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o SPHAN, que em 1970 foi transformado no atual IPHAM. Deve ser destacada essa primazia da preservação do patrimônio material frente ao imaterial. O patrimônio edificado, arquitetônico era o bem que preservava a memória de uma jovem nação.

No cinema, a primeira lei também surge no Estado Novo, datada de 1939. A Lei nº 1949 determinava que fosse exibido no mínimo um filme de longa-metragem brasileiro por ano nas salas de cinema, sendo assim uma lei de quota de tela. As leis iniciais tinham uma preocupação maior em criar uma reserva de mercado para o cinema nacional do que a criação de uma indústria propriamente dita. Entretanto, algo que não poderia ficar de fora do sistema estadonovista e acompanhou as primeiras leis relacionadas ao cinema foi a censura prévia (decreto nº 21.240).

Anita Simis, em seu livro *Estado e Cinema no Brasil*, destaca que inicialmente nos primeiros anos do governo provisório de 1930, comandado por Vargas, o cinema

era uma mera ferramenta pedagógica, que se encaixaria no projeto de integração nacional e desenvolvimento industrial que seria empregado conseqüentemente nos anos seguintes no Estado Novo. É notável lembrar que essa faceta do cinema como ferramenta pedagógica apareceu também nos primeiros anos pós-revolucionários em Cuba. De um lado, Alfredo Guevara clamava pela formação do novo homem revolucionário, e Vargas buscava a formação do homem brasileiro, sendo o objetivo único dos dois projetos distintos a busca da criação de um novo imaginário social.

O cinema brasileiro ficou na esfera da educação até o golpe de 1937, período de ruptura onde anos mais tarde, em 1942, através do Decreto Lei Nº 4.064 foi criado o Conselho Nacional de Cinema, vinculado ao Departamento de Imprensa e Propaganda do Estado. Esse conselho possuía mero caráter consultivo e era composto pelos atores chave da área cinematográfica, sendo eles os produtores cinematográficos, distribuidores de filmes nacionais, sindicato de exibidores e importadores de filmes (representantes das *majors* americanas).

Entre o governo varguista até o regime militar, vários órgãos surgiram e foram extintos, como a Comissão Federal de Cinema (CFC), Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica (GEIC), Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (GEICINE) entre outras nas esferas estaduais e municipais. Nesse período, as leis voltadas para a área cinematográfica se resumiam à quota de telas, e não havia uma clara política para o cinema. O Estado atuava mais como um mediador dos conflitos de interesses dos grupos distintos, arbitrando as tensões principalmente entre os produtores e exibidores/distribuidores, que lucravam principalmente com a importação de filmes norte-americanos. O Estado tinha sim o interesse da preservação da indústria e cinematografia nacional, porém não criou políticas e sequer pensou em parâmetros para fomentar a produção.

O Instituto Nacional de Cinema (INC) – Predecessor da EMBRAFILME.

Sob o regime de Castello Branco, o Estado brasileiro começa a dar financiamento direto sobre o cinema, através da criação do Instituto Nacional de Cinema. Eram três os programas de apoio fornecidos pelo INC: subsídio para todos os

filmes nacionais exibidos com uma adição orçamentária baseada nas receitas de bilheteria; prêmios em dinheiro para filmes de qualidade – conceito extremamente vago, sendo que a qualidade nesse caso era o sucesso em bilheteria –; e por fim um programa de financiamento para a produção, com fundos advindos dos impostos pagos pelos distribuidores de filmes estrangeiros onde o INC administrava a coprodução entre distribuidores estrangeiros e produtores nacionais. É importante essa colocação para mostrar a tensão latente, já que esses distribuidores pagavam altos impostos e se encontravam completamente insatisfeitos com tal situação.

Entre os anos de 1968 e 1969 o INC foi responsável pela produção de trinta e oito longas-metragens.

EMBRAFILME

“OS MINISTROS DA MARINHA DE GUERRA DO EXÉRCITO E DA AERONÁUTICA MILITAR, usando das atribuições que lhes confere o art. 1º do Ato Institucional nº 12, de 31 de agosto de 1969, combinado com o parágrafo 1º do artigo 2º do Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968, e, tendo em vista o disposto no art. 5º, item III, do Decreto-lei nº 200, de 25 de fevereiro de 1967, DECRETAM:” (Decreto Lei Nº 862)

No ano de 1969, sob a égide da publicação do Ato Institucional nº5, o AI-5, nasce a Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima, com o objetivo de difundir e distribuir a produção cinematográfica nacional no mercado externo. Diferentemente dos órgãos anteriores, a EMBRAFILME S.A. era uma empresa de capital aberto, detendo a União, representada pelo Ministério da Educação e Cultura, 70% das ações, com o restante em posse de outras entidades de caráter público ou privado.

Inicialmente, a EMBRAFILME realizava apenas empréstimos com juros baixos para a realização de filmes, que deveriam ser pagos após sua exibição em cinema. Inicialmente esse empréstimo era de 30% do valor total do filme, sendo que a EMBRAFILME teria direito a 30% do lucro de bilheteria após sua exibição. Em seguida, esses valores chegaram a aumentar, batendo em alguns casos, como

exemplifica Randal Johson, filmes de Glauber Rocha, como *A Idade da Terra*, e de Leon Hirszman, *Eles não usam Black Tie*.

Em 1973, a EMBRAFILME inicia seu programa mais conhecido, o de coprodução. Esse foi o principal programa desse órgão, e o maior responsável pela produção fílmica brasileira nas décadas de 70 e 80. Entre os anos de 1973 e 1981, a EMBRAFILME coproduziu 131 longas-metragens, tornando o Brasil o maior produtor cinematográfico latino-americano nesse período.

A EMBRAFILME pode ser analisada através de diversos vieses, e para esse artigo julgamos importante explicitar a relação do governo vigente com a criação das políticas públicas. Não existem dados oficiais expondo as intenções de tais políticas, como vemos em Cuba. No caso brasileiro, as leis cinematográficas são estritamente técnicas, pretensamente neutras, se eximindo de expor opiniões, valores ou mesmo justificativas mais claras para suas políticas. Esse tecnicismo na aplicação e criação de políticas chama atenção de dois autores que abordam esse período: Randal Johnson e Tunico Amancio.

Johnson, ao analisar os motivos da crise cinematográfica no Brasil no período da Nova República, volta aos tempos do regime militar para realizar a reflexão e encontrar os problemas das políticas públicas aplicadas na época. Johnson evidencia os critérios puramente técnicos para a seleção dos projetos, como o currículo da empresa, quantidades de funcionários e relação de equipamentos e técnicos. Amancio, ao analisar a EMBRAFILME na gestão de Roberto Faria (1977-1981) chega à mesma conclusão, colocando tais critérios técnicos em primeiro plano.

Esses critérios técnicos evidenciam também uma certa paralisia decisória do órgão, afinal, nunca se deixou claro qual era a política para a cultura na área do cinema. Esse clima de indecisão aumentou a tensão entre os atores do meio cinematográfico em duas frentes: a primeira, a discussão entre produtores sobre quais deveriam ser os critérios de seleção. De um lado, os que pensavam que os filmes de cunho cultural deveriam ter a preferência na seleção, e do outro os que queriam a seleção de filmes economicamente viáveis, traduzindo, aqueles que tinham um potencial de lucro nas

bilheterias. Esse segundo grupo, até por se tratar das maiores produtoras frente a um grupo de produtores pequenos ou independente, conseguiu certa primazia na escolha de projetos.

A segunda tensão se deu entre personagens distintos. De um lado produtores e do outro distribuidores/exibidores. A distribuição dos filmes nacionais ficou por conta da própria EMBRAFILME, que abriu sua própria distribuidora. Do outro lado ficaram os distribuidores de filmes estrangeiros, que pagavam altos impostos e começaram a perder muito dinheiro. Como ainda existia a cota de tela, essas distribuidoras, se sentidas lesadas, abriram suas próprias produtoras com o simples intuito de preencher a cota, produzindo filmes pornográficos e eróticos de baixo orçamento (porno-chanchadas), que ainda permeiam a memória de muitos brasileiros.

A paralisia da EMBRAFILME seguramente foi uma das responsáveis para a crise do cinema nacional da década de 80. Soma-se à má qualidade dos filmes, em comparação à produção norte-americana (nesse caso o critério de qualidade é técnico), com a altíssima inflação e uma rede televisiva cada vez maior, trazendo entretenimento gratuito para a população. O ato de ir ao cinema se tornou, conforme observa Johnson, um luxo para o brasileiro.

Essa repulsa pelo cinema nacional é explicitada por uma pesquisa de mercado encomendada pela própria EMBRAFILME no ano de 1978, intitulada Projeto EMBRAFILME, realizada entre diversos estratos sociais e de idade. Nas atitudes relacionadas ao cinema nacional, achamos as seguintes frases: “filme nacional eu não vou nem que me paguem”, “a maioria é feito nas coxas mesmo”, “filme nacional é uma droga”. O filme brasileiro para grande parte dos entrevistados era incomodo ou por ser pornográfico ou por ter baixa qualidade técnica. A indiferença pelo cinema nacional também era evidente, muitos não criticavam por sequer conhecê-lo, ou adotavam a postura do “não vi e não gostei”.

Algo que não nos deve escapar, e talvez o principal fator que evidencie a proposta de governo para a cultura, é esse afastamento e a chamada neutralidade. O fato de não existir um direcionamento de políticas públicas claro não significa a não

existência de um conjunto de idéias. O caso da EMBRAFILME é um daqueles onde o silêncio fala por si só. Houve sim um aparelhamento político no início de sua existência que se dissipou, como expõe bem Amancio, porém as mãos do governo podem ser facilmente percebidas nesse estado de anomia. Para tal interpretação é necessário um aprofundamento nos estudos do regime, o que não é possível ser realizado nesse artigo, porém como nos lembrou Florestan Fernandes acerca do golpe de 1964 era que “o que se procurava impedir era a transição de uma democracia restrita para uma democracia de participação ampliada (...) que ameaçava o início da consolidação de um regime democrático-burguês, no qual vários setores das classes trabalhadoras (mesmo de massas populares mais ou menos marginalizadas, no campo e na cidade) contavam com crescente espaço político” (FERNANDES, 1980: 113)

Com isso se interpreta que o regime não possui um viés revolucionário, e sim como mantenedor de um *status quo* pré-janguista. Dessa forma o regime passou de forma quase invisível por suas instituições, sempre de modo muito “democrático” e “não autoritário”. A repressão e todo traço anti-democrático deveria ser feito de forma extra-oficial, porém não mesmo violento.

Havia uma clara certeza do que não se queria no regime. Filmes com afrontas e críticas diretas estavam fora do jogo. Mesmo que o critério de seleção fosse técnico ninguém assinaria um atestado de culpa com um projeto provocativo. Cineastas como Glauber Rocha e Hirzman foram financiados pela EMBRAFILME, porém em um momento de arrefecimento do regime, já nos anos 80. Outros como Arnaldo Jabor tinham que criar alegorias elaboradas para conseguir passar despercebido pela censura. Tais filmes seriam negados em Cuba, por exemplo, pois de tão herméticos se tornariam incompreensíveis para a população em geral, se restringindo somente a um determinado nicho intelectual.

No fim, a grande lembrança que ficou no imaginário social do cinema nacional das décadas de 70 e 80 é o cinema de entretenimento de baixa qualidade, cuja temática era a comédia erótica. “*Eu transo, ela transa*”, “*Essa gostosa brincadeira a dois*” e “*Noite das fêmeas*” deram a tônica do cinema da época. Não se trata de uma brigada conservadora e moralista, mas sim uma constatação comprovada por pesquisas

realizadas pela própria EMBRAFILME de que o gênero da *pornochanchada* se materializou e se transformou, de forma generalista, a produção total do cinema brasileiro. No âmbito do cinema, a crítica, a reflexão política, a luta pela democracia ficou restrita a um grupo mínimo de pessoas, um sucesso para o regime que deixou tudo ser resolvido pela livre mão do mercado.

Considerações Finais

Em seu texto *Cultura política e Política Cultural*¹, Marilena Chauí nos mostra as principais modalidades de relação do Estado com a cultura no Brasil. Para a autora ela tem sido dada pelas seguintes formas: liberal, onde há o destaque para as belas-artes e a arte como um objeto de consumo de uma elite privilegiada; estado autoritário, onde o Estado se coloca como o produtor oficial de cultura; populista, onde há uma manipulação do conceito abstrato de cultura popular pelo Estado, transformando a cultura em um objeto de consumo e a neoliberal, que crê que cultura é evento e entretenimento de massa.

Utilizando esses conceitos como tipos ideais, em uma clara acepção weberiana, o modelo cubano se enquadra na definição de Estado autoritário, já que o ICAIC era o produtor cinematográfico oficial e único do Estado cubano. Existiam produtores independentes, porém esses iam sendo cada vez mais marginalizados restando duas opções, se enquadrar ou se exilar.

Com as políticas da EMBRAFILME, tal rotulação é praticamente impossível. Apesar de ser um regime autoritário, no âmbito do cinema ele nunca foi gerador de cultura. Mesmo com a primazia da *pornochanchada*, principalmente a partir da década

¹ Nesse texto, Marilena Chauí expõe os desafios da realização das políticas públicas de cultura frente a cidade de São Paulo entre os anos de 1989 a 1992 (governo de Luiza Erundina). Para ela, a realização de uma política cultural eficiente era indissociável da invenção de uma nova cultura política, principalmente em um cidade onde impera o conservadorismo de sua população.

de 80, diferentes gêneros eram financiados e não existia uma censura oficial ou cartilhas de produção que orientassem os produtores. A noção populista era mais presente no Estado Novo, onde havia a necessidade de construção de uma noção de nação pelo governo. Tampouco a modalidade liberal se encaixa, assim como o neoliberalismo, já que apesar da EMBRAFILME ser um S.A seu capital majoritário pertencia à União.

É de fundamental importância que os gestores culturais tenham em mente os processos históricos que permeiam as políticas públicas de cultura, estudando não somente os casos nacionais, mas também de países estrangeiros. Esses casos nos mostram como determinadas políticas e ações resultaram na prática do meio cultural, e quais são suas consequências para ela. No caso da EMBRAFILME, vemos como a conta do milagre econômico da década de 70 chegou para a área cinematográfica, e como a falta de habilidade no trato entre os diversos atores do setor foi desastroso a longo prazo. No caso cubano, vemos o cinema como ferramenta da revolução, e como no ICAIC se cristalizou as distintas fases do sistema político cubano.

Muito importante para o gestor também, como trata muito bem José Carlos Durand, é saber dissociar práticas culturais de políticas e gestão cultural. O risco de não traçar muito bem essa diferença é cair no que comenta Marilena Chauí, ao criar um conceito extremamente abstrato de cultura popular e tratá-lo como mera mercadoria de consumo para as camadas populares, assim como as elites o fazem com as belas-artes. Toda política cultural traz conseqüências para as práticas culturais em si.

Nesse trabalho foi importante pois permitiu ver muito bem a relação Estado-cultura de dois países distintos. As diferenças são diversas, porém há também muitas semelhanças. Não enumerarei todas aqui, porém chama atenção como podemos ver as diretrizes de determinados governos aplicados na cultura. Os dois órgãos estudados funcionam como alegorias perfeitas de seus Estados, mostrando suas tensões e intenções. Obviamente que essas intenções estão expostas em qualquer organismo governamental, porém somente o cinema é capaz de representar imagetivamente essa relação.

Bibliografia:

AMANCIO, Tunico. *Artes e Manhas da EMBRAFILME: Cinema Estatal Brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*. Niterói-RJ: Eduff, 2000.

CHAUÍ, Marilena. “Cultura política e política cultural”. *Estudos Avançados vol.9 no.23*. São Paulo Jan./Apr. 1995.

DURAND, JOSÉ CARLOS. Cultura como objeto de política pública. São Paulo Perspec., São Paulo, v. 15, n. 2, Apr. 2001 .

FERNANDES, F. *Brasil, em Compasso de Espera*. São Paulo: Hucitec, 1980, p.113.

GUEVARA, Alfredo. *Cine y Revolución en Cuba*. Barcelona: Editorial Fontamara, 1975.

JOHSON, Randall. “The Nova Republica and the Crisis in Brazilian Cinema”. *Latin American Research Review*, XXIV, 1 (1989), 124-139.

SIMIS, Anita: *Estado e Cinema no Brasil*; Editora Anablume e Fapesp, São Paulo, 1996.

RAZÕES & MOTIVOS. *Projeto EMBRAFILME*. São Paulo-SP: Razões & Motivos Pesquisa de Mercado s/c ltda., 1987.

VILLAÇA, Mariana. *Cinema Cubano: Revolução e Política Cultural*. São Paulo: Alameda, 2010.

WEBER, Max. *Economia e Sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.

Leis Consultadas.

BRASIL. Decreto Lei nº 4.064, de 29 de Janeiro de 1942, Cria no Departamento de imprensa e Propaganda, o Conselho Nacional de Cinematografia e dá outras providências. Rio de Janeiro, 29 de Janeiro de 1942 121º da Independência e 54º da República.

BRASIL. Decreto Lei nº 862, de 12 de Setembro de 1969, Autoriza a criação da Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima (EMBRAFILME), e dá outras providências. Brasília, 12 de setembro de 1969; 148º da Independência e 81º da República.

CUBA. Ley 169, de 24 de marzo de 1959. Creación del Instituto Cubano de Arte e industria Cinematográficas ICAIC. La Habana, 24 de marzo de 1959.