

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Instituto de Ciências Humanas - IH

Departamento de História - HIS

Monografia de Conclusão - Curso de Graduação

Professor Orientador: Dr. Mateus Gamba Torres.

**O cinema como mercadoria: o fim da Embrafilme como diagnóstico do
neoliberalismo brasileiro.**

Jamesson Rômulo Brenno Cirullo Peixoto Rocha

Brasília

2025

AGRADECIMENTOS

Com imensa alegria, agradeço à Universidade de Brasília por minha formação intelectual, que transcendeu os limites da universidade e me acompanha no meu dia a dia. Agradeço ao meu orientador, Mateus Gamba Torres, pela exímia paciência em sua orientação, sem a qual este trabalho não teria sido possível de ser concretizado.

Dedico o esforço empregado nesta pesquisa à minha mãe, que, apesar de qualquer dificuldade, sempre lutou por minha formação educacional.

Às pessoas que a UnB me apresentou, e que, mesmo depois desse longo trajeto, continuam compartilhando o caminho comigo — Bruno Rodrigues, Marcos Gabriel, Deivinson Alves, Gabriel Rezende, Vinícius Becheleni e Ryan Tenorio —, este último um importante camarada de discussões sobre Walter Benjamin e elucidações sobre Filosofia. Em especial, agradeço à minha amiga Alanys Fernandes de Carvalho. Sem o seu apoio incondicional e por me fazer enxergar minhas próprias capacidades, não teria sido possível concluir não só este trabalho, mas toda a minha trajetória no curso

Não era cinema simplesmente que nós queríamos, era cinema brasileiro. (Nelson Pereira, sobre os anos 50)

RESUMO

O trabalho investiga tanto a criação quanto o encerramento da empresa pública Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima) que foi criada em 1969 durante a ditadura militar e encerrada em 1990 no conjunto de medidas neoliberais durante o governo de Fernando Collor de Melo. Ao realizar um histórico da formação da Indústria Cultural Brasileira e perceber o efeito das políticas neoliberais que culminaram no encerramento da Embrafilmes e impactaram diretamente na produção cinematográfica brasileira, este exemplo evidencia o como tais medidas caminham na contramão do fortalecimento da indústria cultural brasileira. A partir das teorias de Adorno, Walter Benjamin e Horkheimer unindo com o processo histórico da formação da indústria cinematográfica nacional e a Embrafilme em específico é possível entender melhor a relação entre Estado e Cultura e o impacto tanto econômico quanto propriamente cultural na sociedade brasileira.

ABSTRACT

This study examines both the establishment and dissolution of Embrafilmes, a company founded in 1969 during Brazil's military dictatorship and shut down in 1990 as part of the neoliberal policies enacted under President Fernando Collor de Mello. By tracing the historical development of Brazil's cultural industry and assessing the impact of these neoliberal measures—which led to the closure of Embrafilmes and directly affected national film production—this case illustrates how such policies undermine, rather than strengthen, domestic industry. Grounded in the theories of Adorno, Walter Benjamin, and Horkheimer, and considering the historical trajectory of the national film industry and Embrafilmes specifically, this study seeks to provide a deeper understanding of the relationship between the state and culture, as well as the broader economic and cultural consequences for Brazilian society.

SUMÁRIO

Introdução.....	5
Capítulo 1: Indústria Cinematográfica Brasileira.....	7
Capítulo 2: O regime Civil Empresarial Militar e a Criação da Embrafilmes.....	15
Capítulo 3: Neoliberalismo Brasileiro e o Fim da Embrafilmes.....	21
Conclusão.....	29
Referencias Bibliográficas.....	31

INTRODUÇÃO

Os estudos de Horkheimer e Adorno, juntamente com Benjamin, marcam um avanço na área de conhecimento sobre cultura. Inserindo o conceito dentro da teoria marxista, os autores demonstram o funcionamento da indústria cultural. No célebre livro *Dialética do Esclarecimento* (1947), Adorno e Horkheimer nos mostram como a cultura nos condiciona a aceitar uma estrutura que é imposta primeiramente à força, mas também passivamente por objetos que nos cercam e observamos desde nossa infância. Por meio da indústria cultural, é produzido e reproduzido um discurso que se propõe e é dominante dentro da sociedade na qual essa indústria está alocada.

Se, em nossa época, a tendência social objetiva se encarna nas obscuras intenções subjetivas dos diretores gerais, estas são basicamente as dos sectores mais poderosos da indústria: aço, petróleo, eletricidade, química. Comparados a esses, os monopólios culturais são fracos e dependentes. Eles têm que se apressar em dar razão aos verdadeiros donos do poder.¹

A indústria cultural ajuda a sustentar as ideias que os outros setores que possuem maior poder em uma sociedade pretendem reproduzir.

Para entender melhor essa relação entre cultura e sociedade, irei partir da conceituação de aura em Walter Benjamin². Para Benjamin, a obra possui uma aura que está intrinsecamente ligada a unicidade, autenticidade e a estética de uma obra de arte, no entanto, o autor observa que ao longo do tempo a tecnologia proporcionou que a obra de arte fosse não só produzida em larga escala, mas também reproduzida no advento da

¹ ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. p. 137.

² BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução de José Lino Grünnewald. Porto Alegre: L&PM, 2012. (Coleção L&PM Pocket, v. 829).

fotografia e do cinema, onde a arte perde sua aura - mas ainda assim reconhecendo a democratização que essa reprodutibilidade técnica proporciona no acesso à arte.

Mesmo na reprodução mais perfeita uma coisa se perde: o aqui e o agora da obra de arte- sua existência única no local em que se encontra. No entanto, é nessa existência única, e somente nela, que esta realizada a história à qual a obra de arte esteve submetida no decorrer de sua duração³.

Com a extinção da aura artística, a obra de arte torna-se mais manipulável e suscetível a ser usada como uma ferramenta de propaganda e manipulação tanto pelo Estado como pela Indústria Cultural. No caso da Indústria Cultural, Adorno e Horkheimer argumentam que, mesmo com a democratização do acesso à arte, ela é manipulada para atender interesses do Mercado e do Estado, muitas vezes em detrimento de uma produção autêntica e crítica.

A unidade evidente do macrocosmo e do microcosmo demonstra para os homens o modelo de sua cultura: a falsa identidade do universal e do particular. Sob o poder do monopólio, toda cultura de massas é idêntica, e seu esqueleto, a ossatura conceitual fabricada por aquele, começa a se delinear. Os dirigentes não estão mais sequer muito interessados em encobri-lo, seu poder se fortalece quanto mais brutalmente ele se confessa de público. O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem.⁴

Portanto, esse trabalho propõe a investigação da indústria cinematográfica e sua relação com o Estado brasileiro e as consequências das políticas culturais na indústria do cinema. Nesse caso, o estudo não se estende sob uma análise fílmica ou estética dos filmes dos períodos que aqui serão abordados, mas sim procura demonstrar a aproximação entre Estado e o setor privado interferindo direta e indiretamente na Indústria da Cultura.

³BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução de José Lino Grünnewald. Porto Alegre: L&PM, 2017. (Coleção L&PM Pocket, v. 1216), p. 57.

⁴ ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. p. 114.

Utilizando do exemplo da Empresa Brasileira de Filmes S.A (Embrafilme)⁵ e o contexto de sua extinção em 1990 pretendo demonstrar como o Estado influencia diretamente na cultura e esta, por sua vez (utilizando os teóricos da indústria cultural e da cultura), influencia diretamente em como os brasileiros vivenciam seu passado, se relacionam com a sua cultura e como resultado também será possível observar como o neoliberalismo enfraqueceu a indústria cinematográfica nacional, facilitando o monopólio de uma indústria cultural dos Estados Unidos.

Em 1990, o presidente Fernando Collor de Mello extingue a antiga empresa estatal ligada ao Ministério da Cultura, a Embrafilmes. O mundo já observava o declínio da União Soviética e as experiências neoliberais já tomavam conta do Cone Sul, na América do Sul, e da Europa. Dentro desse cenário global e também interno, fazia apenas cinco anos que o Brasil voltava a ser uma democracia e estava sendo governado por um antigo integrante da Arena, partido que serviu de sustentação política para a Ditadura Civil-Militar.⁶ Destarte, o fim de uma empresa que financiava e produzia filmes brasileiros pode nos ensinar muito tanto sobre esse espírito da política da época, pensando a relação do Estado com a cultura, dentro dessa dialética aonde a cultura é criada pela sociedade e a mesma dita o que é ser brasileiro em termos identitários e sociais.

Desta maneira, irei realizar um breve histórico da Indústria Cultural brasileira para compreender como foi essa relação de Estado, cultura e sociedade ao longo da história, a formação da Embrafilmes em 1969, juntamente com o debate público que isso gerou na época, a conceituação e aplicação do neoliberalismo no Brasil e concluindo com o fim da empresa e suas consequências tanto no mercado cinematográfico quanto as leis que surgem para tentar remediar os efeitos que foram sentidos logo que a empresa foi encerrada.

⁵ A Embrafilmes foi uma empresa criada durante o regime militar com o objetivo de financiar e promover o cinema nacional, tendo sido dissolvida no início dos anos 1990 com o advento das políticas neoliberais implementadas no governo de Fernando Collor de Mello. Para mais informações sobre o impacto e a história da empresa. Veja em NOGUEIRA, Vera. *Embrafilmes: A Indústria Cultural e o Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

⁶ CALIL, Gilberto. **Cinema e política: a Embrafilme e o cinema brasileiro moderno (1969-1974)**. São Paulo: Alameda, 2013.

CAPÍTULO I. INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA BRASILEIRA

Primeiramente o termo indústria cultural não deve ser compreendido por inteiro, de uma maneira totalizante, dentro dessa indústria existem setores: Indústria fonográfica, cinematográfica, televisiva, de rádio, mídia impressa, entre outras. Com a relevância econômica que esse setor junto detém, existe uma grande atenção do Estado devido a capacidade destes em influenciar a população em diversas áreas, principalmente no cultural, pois este é capaz de modificar costumes, moda e também influenciar áreas como política e economia. Como a cultura passa a ser difundida de um modo industrial, torna-se uma mercadoria, que como toda mercadoria só pode ser vendida se alguém comprá-la, ou seja, precisa obrigatoriamente de ser demandada.⁷

A cultura, enquanto expressão das características de um povo — seus costumes, arte, leis, interesses e tradições — é, muitas vezes, vista como uma produção coletiva, resultado de sua própria trajetória histórica e social. Sob essa perspectiva, a indústria cultural poderia ser entendida como uma simples mediadora, encarregada de difundir os produtos que a sociedade cria ao longo de seu desenvolvimento, atendendo à demanda cultural da própria população, independentemente de classe ou posição social.⁸

Entretanto, essa visão pode ser limitada e ingênua. Desconsiderar os interesses estruturais e ideológicos por trás da indústria cultural pode levar à falsa impressão de que o conteúdo propagado pelos meios de comunicação é um reflexo genuíno da sociedade. Em realidade, há seleções e manipulações que moldam quais informações são apresentadas e de que forma, frequentemente ocultando agendas e construções ideológicas advindas de grupos controladores. Assim, torna-se essencial refletir sobre o papel estratégico da cultura e dos meios de comunicação na formação das percepções coletivas, destacando sua influência significativa no contexto contemporâneo.

No Brasil, é crucial entender como esta indústria se aloca e desenvolve ao longo dos anos do século XX. Para realizar a contextualização do surgimento da indústria

⁷ ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

⁸ Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

cultural brasileira, podemos elencar alguns dos eventos que influenciam na formação desta, como por exemplo a mudança de um capitalismo concorrencial para um monopolista, a crise de 1929 e a grande depressão dos anos de 1930, a revolução russa e a perspectiva de um modelo econômico alternativo, Guerra Fria, consolidação dos Estados Unidos como potência mundial, crises sobre a ordem monetária internacional ou a decaída do padrão-ouro ou de Breton Woods, etc. Esses acontecimentos influenciam diretamente nos rumos que tomou a sociedade brasileira nesse período e logicamente a indústria cultural em formação.⁹

No começo do século XX, o Brasil não possuía os meios necessários para a fixação de um mercado cultural que por sua vez criaria a demanda para os bens que produziria. Isto não é o mesmo que afirmar que o Brasil não possuía cultura ou colocá-la em uma métrica alegando um subdesenvolvimento, o país apenas não possuía formas de capilarizar essa indústria para seus consumidores em potencial. Na década de 1950, o Brasil vivenciava um cenário de escassez tanto de televisores quanto de emissoras de TV, principalmente quando comparado a países como os Estados Unidos, onde a televisão já era uma mídia amplamente consolidada desde os anos 1940. A TV Tupi, fundada em 1950, foi a primeira emissora brasileira, e a expansão da televisão no Brasil foi gradual, com a cobertura restrita a grandes centros urbanos. Mesmo para as poucas emissoras existentes, o alcance era limitado, o que resultava em uma experiência de transmissão muito diferente da vivida nos Estados Unidos ou na Europa, onde as transmissões eram mais abrangentes desde as décadas de 1930 e 1940, o rádio tinha um sistema de difusão pouco desenvolvido e ainda era caro, e o mercado fonográfico surge apenas nos anos 70, sobre a imprensa era difícil formar público de leitores já que os índices de alfabetização ainda eram baixos como demonstra Ortiz:

Esta impossibilidade de uma autonomização plena encontra um paralelo na dificuldade de se formar um público de leitores. Para isso contribui de imediato a baixa escolarização e o elevado índice de analfabetismo da população (1890: 84%; 1920: 75%; 1940: 57%). Todos os testemunhos e as análises apontam que até a década de 30 a produção e o comércio de livros no Brasil eram praticamente inexistentes em termos de mercado. A tiragem de um romance era em média de mil exemplares, e um best-seller como *Urupês* vendeu, em

⁹ ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

1918, oito mil cópias. Em São Paulo, entre 1900 e 1922, publicaram-se somente 92 romances, novelas e contos, ou seja, uma média de sete livros de literatura por ano. (...) O escritor não podia viver da literatura.
10

O mercado cinematográfico brasileiro começa em 19 de junho de 1898 com o primeiro cinematógrafo atracando na baía de Guanabara. Essa primeira fase que vai desde a chegada do cinematógrafo até 1907 não diverge do que eram as filmagens na Europa ou Estados Unidos, os filmes eram essencialmente documentais, onde se mostravam cerimônias oficiais, vistas naturais, atualidades e festas populares. A produção era lenta devido a falta de suporte elétrico no Rio de Janeiro e em São Paulo. Só em 1907, com a construção da hidrelétrica de Ribeirão das Lages, que começam as instalações de salas de cinema e produções locais. A segunda fase do cinema no Brasil constitui-se entre 1908 e 1912, onde os temas mais recorrentes são as adaptações literárias, partidas de futebol, canções e óperas, filmes religiosos e de sátira política, literatura de cordel e reconstituições de atualidades.¹¹

Essa segunda fase acaba com o início da Primeira Guerra Mundial, pois a Europa, sendo um palco de uma guerra global, fica impossibilitada de continuar a exportação de materiais cinematográficos, o que paralisa a indústria brasileira voltada ao cinema. Essa brecha na indústria nacional é aproveitada pelos americanos que já em 1916, começam a entender o impacto económico do cinema e abrem uma filial da Paramount no Brasil no mesmo ano.¹²

Em 1920, São Paulo passa o Rio de Janeiro como polo cinematográfico brasileiro, enquanto surgem alguns focos regionais sazonais, sendo eles: Pernambuco, Rio Grande do Sul, Paraíba, Amazônia e Minas Gerais. Esse ciclo de focos regionais em cinema contribui para a criação de núcleos de estudos e revistas especializados em cinema, este cenário tem fim com a chegada do cinema falado, quando o Rio de Janeiro retorna com seu papel de destaque como polo nacional do cinema, cenário que se mantém até os anos 2000 como aponta Laurent Desbois:

¹⁰ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988

¹¹ Laurent Desbois, *A Odisseia do Cinema Brasileiro*, São Paulo: Editora Martins Fontes, 2016

¹² IBIDEM, 2016

De Minas a Manaus, essa cultura do entusiasmo passageiro e febril favorece a criação, em toda a parte, de escolas de arte ou de estudos de cinema, e revistas especializadas são lançadas. Atividade descentralizada e efervescente em todos os sentidos, a explosão criativa do cinema mudo não apresenta uma unidade geográfica, artística, temática, estratégica ou econômica. A chegada do cinema falado interrompe tudo, apagando os ciclos regionais, eclipsando São Paulo e devolvendo ao Rio de Janeiro seu lugar de capital do cinema. Assim, dos anos 1920 aos 2000, o esquema mantém-se o mesmo: sem unidade geográfica, artística, temática, estratégica ou econômica.¹³

A chegada do cinema falado, com suas exigências técnicas mais complexas e onerosas, atua como um ponto de inflexão: interrompe os ciclos regionais e recentraliza a produção no Rio de Janeiro, que volta a ocupar o lugar de capital simbólica e logística do cinema brasileiro. Esse fenômeno não apenas reduz a diversidade geográfica da produção, mas também impõe novos desafios à articulação de uma identidade cinematográfica nacional. A autora demonstra que essa condição de descentralização, sem unidade artística, temática ou econômica, se manteve como uma constante estrutural no cinema brasileiro até pelo menos o início do século XXI, dificultando a consolidação de uma indústria audiovisual estável e de longo prazo no país.

Uma característica importante da indústria cinematográfica brasileira são as produtoras que surgem e desaparecem na história e que estão intrinsecamente ligadas a esses ciclos de produção que o cinema brasileiro experimenta desde sua origem.

Em 1930 é fundada a Cinédia no Rio de Janeiro, criada pelo cineasta e jornalista Adhemar Gonzaga (1901-1978), esse estúdio tenta emular estruturas dos primeiros estúdios europeus e hollywoodianos, como primeiro estúdio cinematográfico brasileiro destaca-se pela qualidade técnica e temática de seus filmes que seriam a condição feminina e a representação de jovens da classe média no início do Estado Novo.¹⁴

Mesmo com este avanço o cinema brasileiro vivenciava ainda o apogeu do cinema mudo enquanto o cinema falado já caía no gosto do público mundial. Seguindo a linha cronológica de elementos basilares de formação da indústria cultural brasileira com foco na cinematografia, é essencial citar a atriz e produtora Maria do Carmo Santos Gonçalves

¹³ IBIDEM, 2016

¹⁴ BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995.

(1904-1952). Carmem Santos cria em 1925 a companhia Filmes Artísticos Brasileiros (FAB), como uma defensora da produção nacional ela integrou a Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros (ACPB) uma instituição que tinha como cerne a luta por protecionismo da indústria a partir do Estado, o resultado das reivindicações foi o decreto 21.240/1932 ¹⁵ no qual tornava obrigatória que antes dos longas-metragens exibidos deveria ser projetado documentários nacionais. Carmem Santos funda em 1933 a companhia cinematográfica Brasil Vox Filmes que muda de nome em 1935 para Brasil Vita Filmes, esta se tornou a maior produtora de sua época que produziu em 1925 o longa de ficção *Favela dos meus amores*, dirigida por Humberto Mauro com atuação da própria Carmem. Como o filme obteve sucesso, possibilitou com que outros pudessem ser produzidos abordando um nacionalismo em conjunto com a ideia do que seria a cultura brasileira no Estado Novo. Seguindo o ciclo do cinema brasileiro ao longo do século XX a Vita filmes é encerrada e só é recuperada em 1959 para as filmagens de *Vidas Secas* e *Boca de ouro* em 1962, depois os estúdios são comprados e incorporados a Rede Globo.¹⁶

Sonofilms foi outro grande estúdio desta vez fundado em São Paulo em 1936 pelo empresário americano Alberto Byington Jr. Este estúdio concretiza o que os cineastas lutavam desde o surgimento do cinema no Brasil, com uma capacidade de produção no nível semelhante ao hollywoodiano. O estúdio consegue obter bastante sucesso inclusive alavancando a carreira de Carmem Miranda em 1939 com o *Banana-da-terra*. Entretanto o estúdio sofre um incêndio em 1940 aonde todo seu material é destruído.¹⁷

Seguindo o fluxo das constantes retomadas em 1941 é fundada a empresa que segue sendo uma das mais lembradas pelos estudos sobre cinema nacional, que seria a Atlântida Empresa Cinematográfica Brasil S.A. Com seu manifesto, seus fundadores almejaram contribuir para o desenvolvimento industrial do cinema nacional com temas brasileiros que fossem capazes de transmitir certa realidade da existência em suas telas,

¹⁵ BRASIL. Decreto nº 21.240, de 4 de abril de 1932. Nacionaliza o serviço de censura cinematográfica, estabelece medidas para proteção à moral e à cultura popular e dá outras providências. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-21240-4-abril-1932-515832-publicacaooriginal-81522-pe.html>. Acesso em: 11 maio 2025.

¹⁶ RIBEIRO, Ana Paula Goulart. *A imagem e o som do povo: o popular e o populismo no cinema brasileiro (1950-1960)*. Rio de Janeiro: UFRJ, ECO, 1999.

¹⁷ RAMOS, Fernão Pessoa. *A história do cinema brasileiro*. São Paulo: ArtEd, 2007.

unindo o cinema artístico com o popular, isso pode ser observado no manifesto que foi criado juntamente com a empresa.

O cinema, arte resultante de todas as artes e com maior poder, dentre todas, de objetivar e divulgar, adquiriu métodos próprios de expressão, fez-se arte independente e, por esse grande poder de penetrar e persuadir as mais diversas multidões, tornou-se indústria de vulto universal, órgão essencial de educação coletiva. Entretanto, no Brasil, sempre nos resignamos em aceitá-lo exclusivamente como atividade estrangeira, assimilando influências nem sempre boas [...] porque fixássemos a ideia de cinema brasileiro, como brincadeira sem gosto de sonhadores teimosos. Contamos com a arte brasileira [...] que, em gloriosa tradição, tem fixado toda expressão de nossa terra e de nossa gente, ajudando a assegurar essa incomparável unidade de nação civilizada. Contamos com o apoio do Governo Brasileiro, tão característico nos empreendimentos nacionais de idealismo nitidamente construtor, apoio tantas vezes testemunhado à cinematografia nacional pelo estímulo que lhe vem emprestando, isentando de taxas alfandegárias o material importado [...] e recentemente obrigando aos exibidores manterem em cartaz, pelo menos uma vez ao ano, um filme brasileiro de longa-metragem.¹⁸

A criação da Atlântida nasce com uma visão idealizada e nacionalista do cinema, concebido não apenas como arte, mas como instrumento de educação coletiva e de afirmação cultural. Há um duplo movimento nesse discurso: por um lado, enaltece-se o potencial do cinema enquanto arte autônoma e poderosa, capaz de atingir multidões e moldar consciências; por outro, denuncia-se a dependência cultural do Brasil em relação às produções estrangeiras, apontando a resistência histórica em consolidar uma cinematografia verdadeiramente nacional.¹⁹

¹⁸ RAMOS, Fernão Pessoa. *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora; Imprensa Oficial do Estado, 2001.

¹⁹ Laurent Desbois, *A Odisseia do Cinema Brasileiro*, São Paulo: Editora Martins Fontes, 2016

Em meio a filmes que obtiveram sucesso e outros nem tanto, o que vai ditar o segmento carnavalesco que a produtora iria tomar foi o filme *Tristezas não pagam dividas*, estrelado pelo comediante Oscarito, sendo o filme um dos percussores das famosas chanchadas. O sucesso é tanto que, em 1947, Severiano Ribeiro²⁰ passa a ser o maior acionista da empresa fazendo com que todos os outros filmes que fossem produzidos a partir dali seriam as chanchadas devido seu alto rendimento e fácil produção. Este fator e o decreto de 24 de janeiro de 1946 número 20.493²¹ que determinava a necessidade de ser produzido e exibido um filme brasileiro de longa-metragem a cada quadrimestre, fez com que o ideal originário da Atlântida logo fosse esquecido e começando a fase de várias produções de chanchadas. Severiano Ribeiro ao mesmo passo que comandava a cadeia produtiva da Atlântida também era dono das principais salas de cinema do Brasil, com isso ele certificava-se da produção dos filmes e a capilarização nas salas de cinema, podendo assim criar a demanda, e com isso a chanchada começa a ser o principal gênero e objeto de sucesso do estúdio.²²

Mas as frequentes idas e vindas do cinema nacional não podem ser apenas atribuídas a fracassos individuais das empresas cinematográficas ou do Estado, havia também um interesse da distribuição do cinema dos Estados Unidos, os distribuidores norte americanos já haviam se consolidado no Brasil desde os anos de 1920, aonde dominavam 90% da programação brasileira, o Brasil era o segundo mercado de distribuição do cinema estadunidense. Devido ao sucesso da Atlântida, as companhias americanas perdiam um pouco de seu espaço dentro do mercado. Isto gerava uma certa pressão no governo e devido a política de boa vizinhança, Vargas toma algumas ações que desvalorizam o cinema nacional prejudicando a produtora.²³

²⁰ Severiano Ribeiro era distribuidor de filmes norte americanos e dono de cinemas. Com isso ele auxiliava também na distribuição dos filmes da Atlântida e era o maior acionista da empresa. Disponível em: MEMORIAL DA DEMOCRACIA. Fundada a Atlântida Cinematográfica. Disponível em: <<https://memorialdademocracia.com.br/card/fundada-a-atlantida-cinematografica>>. Acesso em: 4 jun. 2025.

²¹ BRASIL. Decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946. Aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 11 maio 2025.

²² RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Sheila Schvarzman (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Senac, 2000.

²³ Laurent Desbois, *A Odisseia do Cinema Brasileiro*, São Paulo: Editora Martins Fontes, 2016, p. 49.

Outra produtora de grande importância e que se ergue devido ao vácuo deixado por Atlântida Filmes foi a Vera Cruz, mais uma vez um tentativa de alçar o cinema nacional a nível industrial, criada em São Paulo em 1949 pelo Italiano Franco Zampari apoiado pela burguesia paulista, tinha como objetivo alcançar o mercado global e distanciar a imagem do cinema brasileiro das chanchadas. A Vera Cruz queria reproduzir a qualidade técnica europeia em filmes com características culturais essencialmente brasileiras, alinhado a isto estava o desprezo pelas chanchadas ou formas mais artesanais de se fazer cinema no Brasil já que a burguesia paulista que apoiava a criação da empresa queria unir a técnica advindas dos estudos dos Estados Unidos, Europa e América Latina com histórias tipicamente brasileiras.

Para o primeiro filme dos estúdios Vera Cruz, a escolha de um título em língua indígena é simbólica de uma reivindicada volta às origens. “Caçara”, em tupi, significa homem do mar ou da praia, pescador do litoral. O filme inicia didaticamente com um zoom num artigo do dicionário que explica o sentido da palavra. No Dicionário de filmes brasileiros, o comentário sobre Caçara, filmado em Ilhabela, enfatiza: “Primeiro filme da Vera Cruz. Entre outros problemas, Ilhabela não tinha energia elétrica, e portanto tiveram que ser levados para lá gigantescos geradores. Técnicos europeus vieram para o Brasil e fizeram um filme denso e altamente profissional, elevando o padrão do cinema brasileiro da época”. Caçara venceu o prêmio de melhor filme sul-americano no Festival de Punta del Este, no Uruguai, em 1951.²⁴

Essas ideias que guiavam a empresa continuam nas experiências culturais que sucedem a mesma. Um exemplo é o Teatro Brasileiro de Comédia, Teatro de Arena, Centro Popular de Cultura, Cinema Novo e Cinema Marginal, pois a importância dos estúdios foi tamanha que a Companhia cinematográfica Vera Cruz faz parte da formação cultural, política e social do Brasil.²⁵

Um dos principais produtores que atuava na Vera Cruz, Alberto Cavalcanti, propõe a Vargas uma reorganização da legislação brasileira em relação a proteção aos

²⁴ Laurent Desbois, *A Odisseia do Cinema Brasileiro*, São Paulo: Editora Martins Fontes, 2016, p.57

²⁵ SILVA, Edinei Pereira da. A COMPANHIA CINEMATOGRAFICA VERA CRUZ COMO PARTE CONSTITUINTE DA HISTÓRIA CULTURAL DO BRASIL. Revista Científica/FAP, Curitiba, v. 22, n. 1, 2020. DOI: 10.33871/19805071.2020.22.1.3306. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/revistacientifica/article/view/3306>. Acesso em: 13 mar. 2025.

produtores e a distribuição do cinema, assim como a criação de uma Cinemateca semelhante à de Paris na época e também um Instituto de Cinema. Apesar do grande sucesso que teve, os estúdios de Vera Cruz acabaram com muitas dívidas fazendo com que precisasse vender os direitos de um de seus melhores filmes, *O Cangaceiro*, para as empresas de Hollywood, premiado em Cannes em 1953, mesmo ano de lançamento do filme ²⁶. Devido a isso a empresa tem seu fim dando espaço para outra empresa, Atlântida Cinematográfica, que tenta alçar novamente o cinema nacional em um patamar internacional, mesmo os filmes da Vera Cruz conseguindo ganhar uma grande projeção nacional e internacional, é constante as pressões que as empresas americanas exerciam para sufocar as produções nacionais, já que o Brasil era o segundo maior mercado cinematográfico dos EUA era de se esperar que não houvesse interesse que o cinema Brasileiro obtivesse tanto resultado para que não gerasse uma concorrência que poderia ser de igual para igual com o mercado Norte Americano.

O cinema brasileiro nunca alcançou uma estabilidade duradoura desde sua criação. Isso pode ser explicado, em parte, pelos impactos das duas guerras mundiais e pelo regime ditatorial empresarial-militar que perdurou de 1964 a 1985. Um dos momentos mais críticos dessa instabilidade foi o fim da Embrafilmes em 1990, por meio de um decreto²⁷ de Fernando Collor de Mello. Esse evento resultou no que pode ser chamado de um "apagão cinematográfico", uma vez que a principal estrutura de apoio à produção e distribuição de filmes nacionais foi desarticulada.

Com o colapso da Embrafilmes, o cinema brasileiro entrou em um período de definhamento. Foi então que surgiu o Cinema da Retomada, um esforço para reerguer o cinema nacional. Este movimento visava reviver a indústria cinematográfica que estava

²⁶ Laurent Desbois, *A Odisseia do Cinema Brasileiro*, São Paulo: Editora Martins Fontes, 2016, p.72

²⁷ BRASIL. Decreto nº 99.226, de 27 de abril de 1990. Dispõe sobre a dissolução de entidades da Administração Pública Federal, e dá outras providências. Diário Oficial da União: seção 1, Brasília, DF, 30 abr. 1990. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1990-1994/D99226.htm>. Acesso em: 4 jun. 2025.

à deriva após o encerramento da empresa que financiava e distribuía os filmes nacionais. O foco deste trabalho está nesse novo ciclo, com o objetivo de analisar a tentativa de reaproximação do Estado com o cinema, bem como suas implicações no mercado e nas relações entre a identidade brasileira projetada e vivenciada nas telas.

A indústria cinematográfica brasileira tem enfrentado altos e baixos ao longo de sua história, o que mostra a necessidade de um relacionamento mais robusto entre o Estado e a indústria. A falta de apoio contínuo pode resultar em consequências significativas, como a saturação do mercado com filmes americanos. Esses filmes não são apenas consumidos nos Estados Unidos, mas em muitos países ao redor do mundo. A capacidade dos Estados Unidos de pressionar outros países para aceitar suas produções torna essa situação ainda mais desafiadora. Além disso, ao não apoiar adequadamente o cinema nacional, o Brasil perde a oportunidade de explorar um mercado interno com enorme potencial. Os filmes brasileiros têm a capacidade de gerar lucros substanciais, frequentemente superando os custos de produção, mas para isso é necessário o investimento constante do Estado e a criação de um ambiente favorável para o crescimento dessa indústria.

CAPÍTULO II - “A DITADURA CIVIL EMPRESARIAL MILITAR E A CRIAÇÃO DA EMBRAFILMES.”

A Empresa Brasileira de Filmes S.A foi criada em 12 de Setembro de 1969 a partir do Decreto-Lei nº 862 contando com um capital social inicial de 6 milhões de cruzeiros, vinculada ao ministério da cultura, foi envolta desde sua idealização de muitas controvérsias, se por um lado os cineastas que ganhavam fama e premiações na época eram considerados comunistas ou subversivos pelo regime ditatorial da época, estes também reconheciam que o cinema brasileiro precisava de uma estrutura de desenvolvimento e distribuição que somente o Estado poderia fornecer naquele momento, mesmo sabendo que a ditadura militar os perseguia. A empresa fez com que o cinema brasileiro fosse distribuído em maior quantidade no mercado internacional, esse tipo de política segundo Norberto Bobbio é uma procura de consciência nacional diretamente

ligada também a um pensamento internacional que promove a possibilidade de uma independência nacional.²⁸

No primeiro momento da empresa ela servia como órgão auxiliar do Instituto Nacional de Cinema (INC), que foi um órgão gestor do cinema criado em 1966 pelo decreto-lei número 43 de 18 de Novembro de 1966²⁹, porém ela passa por um processo de ampliação em 1973, e no ano seguinte começa a ser dirigida por Roberto Farias, este por sua vez teve apoio de Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos. Em 1974 e em 1975 a Embrafilmes incorpora funções que antes eram de responsabilidade do INC. Neste período a empresa começou a ser responsável pela co-produção, aquisição, importação de filmes, distribuição e exibição. A empresa era responsável por grande parte da cadeia de exibição e também tinha participação nas produções cinematográficas.³⁰

A criação da empresa não pode ser vista apenas como um projeto do regime para promover a cultura brasileira de maneira ampla, mas sim como uma estratégia para controlar essa cultura. O objetivo era impulsionar uma visão específica da identidade nacional, centrada nos mitos de criação que o regime buscava enaltecer. Embora esses mitos fossem, em muitos casos, uma construção ideológica e até equivocada, não se pode negar que eles passaram a fazer parte da cultura oficial promovida pelo Estado. Dessa forma, o regime procurava não apenas definir a narrativa nacional, mas também moldar o imaginário coletivo em torno de símbolos e valores que reforçavam sua visão de Brasil.

Os principais cineastas eram assumidamente contrários ao regime e faziam seus filmes expondo críticas não só a situações que o país vivia no momento, mas problemas que estão desde o processo de formação do Brasil. Em um documento datado do dia 02 de Maio de 1969 do Núcleo do Serviço de Informações da Aeronáutica revela que os

²⁸ BOBBIO, Norberto. *A era dos direitos*. Trad. Sérgio S. de Souza. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

²⁹ 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 de setembro de 1962, prorroga por 6 meses dispositivos de legislação sobre a exibição de filmes nacionais e dá outras providências. Diário Oficial da União: seção 1, Brasília, DF, 21 nov. 1966. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1960-1969/decreto-lei-43-18-novembro-1966-378093-norma-pe.html>>. Acesso em: 4 jun. 2025.

³⁰ CALIL, Gilberto. *Cinema e política: a Embrafilme e o cinema brasileiro moderno (1969–1974)*. São Paulo: Alameda, 2013.

agentes de informação do governo estavam constantemente vigiando os cineastas que circulavam pela Embrafilmes e seu diretor à época.

O presidente do Instituto Nacional de cinema e diretor-geral da Embrafilmes- Ricardo Cravo Albin- está visivelmente e completamente envolvido e controlado pela esquerda, cujos elementos estão orientando tôdas as suas decisões e obtendo daqueles órgãos tôdas as vantagens, políticas e financeiras.

Diariamente, produtores esquerdistas comparecem ao INC e à Embrafilme, para manter Ricardo Cravo Albin sob contrôle. Os mais assíduos frequentadores dos dois órgãos governamentais são os produtores Luis Carlos Barreto, Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Domingos Oliveira, Walter Lima Jr. , Paulo cesar Saceni, Paulo Thiago, David Neves, Leon Hirszman, Geraldo Santos Pereira, Geraldo Sarno.

Também produtores sem ligações com a esquerda costumam ir ao INC e à Embrafilme, mas, com poucas exceções, não são prontamente recebidos por Ricardo Cravo Albin. Os esquerdistas, ao contrário, entram em seu gabinete sem sequer se anunciar. ³¹

Do ponto de vista histórico, essa crítica reflete a polarização política que caracterizou os anos da Ditadura Militar no Brasil, especialmente nos anos 1960 e 1970. Durante esse período, a cinematografia brasileira foi profundamente influenciada pelas tensões políticas, com cineastas de esquerda, como Glauber Rocha e Joaquim Pedro de Andrade, sendo figuras proeminentes no movimento do Cinema Novo, que desafiava as convenções culturais e sociais da época. A ditadura-militar , por outro lado, procurava controlar e limitar a expressão cultural que considerava subversiva ou contrária aos seus interesses.

A Embrafilme, mais do que apenas um órgão de fomento à produção cinematográfica, foi utilizada estrategicamente como um subterfúgio pela Direta Militar para exercer controle sobre os conteúdos que circulavam tanto internamente quanto no exterior. A empresa funcionava como um filtro ideológico: ao selecionar e financiar determinados filmes em detrimento de outros, o Estado podia moldar a narrativa cultural brasileira conforme seus interesses políticos. Dessa forma, buscava-se evitar a veiculação de obras que contrariassem a imagem oficial do país — uma imagem que o regime

³¹ BRASÍLIA. Arquivo Nacional.Informe nº 074: CORRUPÇÃO NO INSTITUTO NACIONAL DO CINEMA,1969.BR DFANBSB VAZ.0.0.29388

desejava projetar para a comunidade internacional como moderna, estável e culturalmente desenvolvida. A Embrafilme, portanto, foi central na mediação entre produção cultural e propaganda política, mascarando o controle como promoção do cinema nacional. Nessa mesma época, os cineastas citados no documento acima estavam ganhando prêmios internacionais e os ligados ao movimento do Cinema Novo³², tinham uma preocupação com a conjuntura de seu país evidenciando isto em seus filmes. Um dos mais lembrados que personifica esse movimento é Glauber Rocha³³. Portanto a empresa está inserida em um contexto controverso aonde é sim uma empresa Estatal da ditadura militar, mas também é uma empresa aonde seus frequentadores e diretores não estão parcialmente ou totalmente de acordo com a política da época. Portanto, a Embrafilmes esteve inserida em um contexto politicamente contraditório. Embora fosse uma empresa estatal vinculada ao regime militar, seus diretores e frequentadores nem sempre compartilhavam ou apoiavam totalmente a ideologia da época. Nesse cenário, a Embrafilmes não funcionava como uma instância de apaziguamento, mas sim como um mecanismo de coerção. Os cineastas eram obrigados a se alinhar com os interesses do regime para garantir o financiamento e a viabilidade de seus projetos; caso contrário, seus filmes seriam rejeitados. Dessa forma, a empresa atuava como um instrumento de repressão, ao mesmo tempo em que oferecia apoio estatal para a expansão da indústria cultural, mas sempre dentro dos limites impostos pelo governo.

Antes mesmo de ser fundada a Embrafilmes já gerava uma série de controversas dentre algumas instituições públicas que debatiam qual seria o real propósito da criação da mesma e como isso realmente ajudaria a indústria cinematográfica brasileira. Em um documento retirado do periódico O Jornal (RJ) de 1969 é relatado que a Federação das

³² O Cinema Novo, surgido no Brasil na década de 1960, constituiu-se como um movimento cinematográfico de forte engajamento político e estético, que propunha uma ruptura com os modelos narrativos e visuais do cinema comercial. Inspirado por correntes neorrealistas e pela *nouvelle vague*, os cineastas do movimento buscavam representar, de maneira crítica e autoral, as contradições sociais, econômicas e culturais do país. Sua contribuição foi decisiva para a afirmação de uma linguagem cinematográfica brasileira, com impacto duradouro na produção audiovisual e na formação da identidade cultural nacional.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

³³ Glauber Rocha (1939–1981) foi um dos principais nomes do Cinema Novo no Brasil. Cineasta, roteirista e intelectual, destacou-se por obras como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em Transe* (1967), que abordavam com linguagem inovadora os conflitos sociais e políticos brasileiros. ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

Indústrias do Estado da Guanabara (FIEGA) e o Centro Industrial do Rio de Janeiro – (CIRJ) apoiaram a decisão mantida pelo Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica, que seria contra a criação de uma empresa estatal alegando que sempre estiveram a favor do Livre Mercado, essas ideias se relacionam com o discurso do Presidente das duas entidades citadas, Mário Leão Ludolf. Este em 1961 encontrou-se com o governador da Guanabara, Carlos Lacerda, pedindo a proibição da realização de um congresso de solidariedade a Cuba e manifestava-se contrário ao restabelecimento das relações diplomáticas com a União Soviética que estavam em andamento durante o governo de João Goulart. Em 1964 com a tomada do poder pelos militares, Mário Ludolf apoiou o golpe e com isso conseguiu unir as duas entidades que era presidente em apenas uma, a FIDF, Federação das Indústrias do Distrito Federal.³⁴ Dentre as várias personalidades que tiveram ligação com a Embrafilmes, é imprescindível destacar Jarbas Gonçalves Passarinho, ministro da Educação e Cultura entre 1969 e 1974, durante o governo de Médici. A Embrafilmes, na época, estava subordinada a este ministério, o que torna relevante a análise da influência de Passarinho nas políticas culturais da Ditadura Militar. Conhecido por seu perfil tecnocrático, Passarinho defendia uma visão do cinema alinhada com os interesses do governo, apontando para a produção de filmes que exaltassem o nacionalismo brasileiro e criassem mitos heroicos, como os sobre os Bandeirantes e Santos Dumont. Em seus artigos no jornal *O Estado de S. Paulo*, o ministro expressava uma aversão às produções populares da época e manifestava um apoio constante a ditadura militar. Após a abertura política e já no governo de Fernando Collor de Mello, quando Passarinho assumiu o Ministério da Justiça, ele continuava a escrever artigos saudando a ditadura, demonstrando sua afinidade com os ideais autoritários que haviam marcado sua atuação no MEC e na Embrafilmes.³⁵

Uma série de medidas foram tomadas para que os filmes brasileiros conseguissem ser exibidos em frente a grande capacidade de exibição mundial que os filmes

³⁴ DE, C. LUDOLF, MARIO LEAO | CPDOC - Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. Disponível em: <<https://www18.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/ludolf-mario-leao>>. Acesso em: 25 mar. 2025.

³⁵ ANDREOLLI, Wallace. *Pra Frente Brasil: Cinema e propaganda no regime militar*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

provenientes dos estúdios hollywoodianos detinham. Uma dessas medidas foi a resolução da Concine nº18, de 24/08/1977 que obrigava a exibição de curta-metragem nacional em qualquer sessão onde fosse exibido filme estrangeiro de longa-metragem, a lei da Dobra³⁶ em 1977 via resolução da Concine³⁷ nº10 que exigia que se mantivesse o filme brasileiro em cartaz na segunda semana, quando a frequência de espectadores da primeira semana fosse igual ou superior à frequência média semanal daquele cinema. Usufruindo desses mecanismos jurídicos a produção cinematográfica brasileira adquire um sucesso de público que não se via desde as produções da Atlantica. No ano de 1980 o público do cinema brasileiro foi de 35% no mercado nacional e a empresa também auxiliou o lançamento de filmes brasileiros no exterior.³⁸

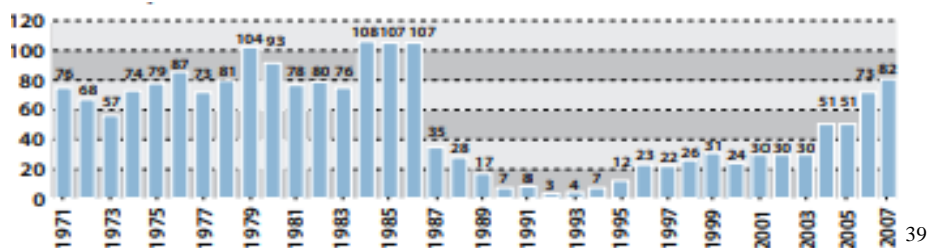
É fato que a empresa vivia em certa contradição devido aos cineastas (que estavam em um embate ideológico com o regime) que lançavam seus filmes a partir dela e dos militares que também controlavam quais filmes iriam ser passíveis de serem financiados ou não. Porém nos períodos citados acima, observamos um aumento exponencial de lançamentos de filmes nacionais, como demonstra o estudo de Fabio de Sá Earp e Helena Sroulevich.

³⁶ **Lei de Dobra (Lei nº 5.701/1971):** Instituída pelo governo militar, essa lei visava a incentivar a produção de filmes nacionais, estabelecendo uma "dobra" na quantidade de exibições obrigatórias de filmes brasileiros nos cinemas. Ela determinava que, para cada exibição de filme estrangeiro, deveria haver uma exibição de filme nacional. O objetivo era reduzir a influência dos filmes estrangeiros no mercado e dar maior visibilidade ao cinema brasileiro. A lei foi fundamental para a proteção do mercado cinematográfico nacional durante o regime militar.

³⁷ **CONCINE** (Comissão Nacional de Cinema): Criada pelo Decreto-lei nº 1.019, de 1969, o CONCINE foi um órgão que regulava a produção e distribuição de filmes no Brasil. Ele tinha a função de supervisionar a política de incentivos à produção cinematográfica nacional, além de fiscalizar e garantir o cumprimento das leis que regulamentavam a indústria, como a Lei de Dobra. O Concine também tinha uma função de censura, o que refletia o controle ideológico e político do regime militar sobre a produção cultural.

³ **Resoluções e medidas:** As resoluções e políticas implementadas pelo Concine e pela Embrafilmes visavam o crescimento do cinema nacional, mas a estatística e os dados da época indicam que, apesar das políticas de incentivo, o cinema brasileiro enfrentava sérias dificuldades para competir com a produção estrangeira. Em muitos momentos, o mercado ainda estava dominado por filmes hollywoodianos e outros estrangeiros, o que resultou em uma espécie de "empate" no número de produções exibidas, sem uma hegemonia clara do cinema brasileiro nas telas. As medidas foram eficazes, mas não suficientes para alterar o domínio estrangeiro de forma duradoura.

³⁸ COELHO, Priscila. O papel da Embrafilme no desenvolvimento do cinema brasileiro. 2009. Instituto de Economia. Universidade Federal do Rio de Janeiro.



A partir deste gráfico já podemos adiantar o que foi o fim da empresa para o mercado nacional, mas também observar o patamar que chegou os filmes nacionais produzidos durante o auge da empresa.

O financiamento da empresa provinha majoritariamente de recursos públicos, incluindo repasses orçamentários diretos e incentivos fiscais provenientes da política de fomento à cultura cinematográfica nacional. Como instrumento das políticas culturais do regime militar, a Embrafilme teve, desde sua origem, o papel central de regular, distribuir e financiar a produção audiovisual no país, atuando como articuladora entre o Estado e o mercado cinematográfico.⁴⁰

O gráfico apresentado evidencia a expressiva elevação na produção anual de filmes no Brasil durante o período em que a Embrafilme atuava como principal agente do setor. Entre os anos de 1975 e 1986, nota-se uma estabilidade elevada na quantidade de filmes produzidos, com destaque para os picos de 1985, 1986 e 1987, nos quais foram registrados mais de 100 títulos por ano. Esses dados refletem a intensificação das políticas de investimento estatal no cinema, em especial durante a redemocratização quando se consolidou uma visão estratégica da cultura como parte do projeto nacional-desenvolvimentista. Segundo Ramos (2000), esse período marcou a institucionalização do cinema brasileiro como parte do aparato simbólico do Estado.

Contudo, a partir de 1987, há um declínio acentuado na produção: o número de filmes cai para 28 em 1987 e atinge apenas 3 em 1992, evidenciando o colapso do modelo

³⁹ EARP, F.; SROULEVICH, H. [s.l: s.n.]. Disponível em: <https://politicasculturais.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/03/earp_-o-mercado-de-cinema-no-br-2009.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2025.

⁴⁰ XAVIER, Ismail. A política da Embrafilme e o cinema brasileiro. In: RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Sheila Schvarzman (org.). *História do cinema brasileiro*. 4. ed. São Paulo: ArtEditora; Sesc, 2001. p. 241–261.

até então vigente. Esse processo de retração está relacionado a diversos fatores, entre os quais se destaca o crescente déficit financeiro da Embrafilme ao longo da década de 1980, acentuado pela crise econômica que afetava o Estado brasileiro de modo geral. Além disso, com o avanço do processo de redemocratização e o surgimento de uma produção audiovisual com conteúdo mais crítico e voltado à realidade social, o apoio político à empresa passou a ser progressivamente deslegitimado.

Como aponta Xavier (1993), as políticas públicas de cultura no Brasil sempre refletiram as escolhas ideológicas dos governos. No caso da Embrafilme, quando a produção servia aos interesses de propaganda do regime, a empresa era sustentada com aportes substanciais; entretanto, quando passou a financiar obras comprometidas com temas sociais e demandas democráticas, sua atuação passou a ser vista como dispendiosa e ideologicamente inconveniente. Assim, a crise da Embrafilme não pode ser compreendida apenas do ponto de vista fiscal, mas como parte de uma mudança mais ampla nas prioridades do Estado em relação ao papel da cultura e da arte na sociedade brasileira do período pós-ditadura.

Em resumo, embora marcada por diversas contradições, a criação da Embrafilme teve como um de seus objetivos declarados a proteção e o fortalecimento do setor cinematográfico nacional, especialmente diante da crescente presença das produções estrangeiras, em especial norte-americanas. No entanto, seu funcionamento esteve profundamente atrelado aos interesses do regime, servindo também como instrumento de controle ideológico: fomentava determinadas produções alinhadas ao discurso oficial enquanto censurava manifestações consideradas inconvenientes. Seu encerramento, no início da redemocratização, representou um impacto imediato ao setor, justamente no momento em que cineastas poderiam, enfim, acessar recursos públicos para realizar obras de crítica social e maior liberdade temática.

A empresa esteve no centro de debates sobre livre mercado e estatização, gerando uma tensão de disputa política ao redor da mesma, se por um lado temos os cineastas buscando melhores condições para competir com filmes estrangeiros ou até mesmo para produzir seus filmes, por outro vemos os militares preocupados com os discursos com os quais estes filmes dialogavam, e o setor privado defendendo um livre mercado que era praticamente total dos Estados Unidos fazendo com que o lucro desses produtos culturais

não tivessem retorno para o Brasil seja em forma de trabalho ou em lucro de capital investido.

CAPITULO III- "NEOLIBERALISMO BRASILEIRO E O FIM DA EMBRAFILMES."

O neoliberalismo começa o seu processo de transformação histórica a partir do colonialismo do século XX, o acordo de Breton Woods e a abolição de fronteiras comerciais. Dentro desses processos existe a relação de dominação de países centrais e países periféricos ao capitalismo, porém o neoliberalismo não age somente no campo das relações internacionais, mas também em políticas e instituições internas. Em forma de propaganda, o neoliberalismo divulga que o jogo do livre mercado estabilizaria o atraso ao passar pela abertura de fronteiras e estabilização de preços e contas públicas, portanto o neoliberalismo propaga uma redução do intervencionismo estatal ocorrendo assim um funcionamento automático do mercado e da economia.⁴¹

O sucesso desse discurso está diretamente relacionado à crise de legitimidade do modelo estatista herdado da ditadura militar, ao medo da continuidade da instabilidade econômica e à influência crescente do ideário neoliberal internacional, consagrado pelo chamado Consenso de Washington. Collor se apresentava como moderno, jovem e "eficiente", contando com forte apoio midiático e promovendo uma narrativa que associava o Estado à ineficiência, à corrupção e ao atraso. Isso fez com que uma parcela significativa da população, em especial as camadas médias urbanas, aceitasse com facilidade o pacote de reformas liberais proposto, mesmo que este implicasse o desmonte de instituições culturais como a Embrafilmes e o esvaziamento do papel do Estado na promoção da cultura.⁴²

⁴¹ IBARRA, David. O neoliberalismo na América Latina. *Revista de Economia Política*, v. 31, n. 2 (122), p. 238-248, abr./jun. 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rep/a/s6NtnF3HwKy3FVxSHd7dTcP/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 25 maio 2025.

⁴² FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 13. ed. São Paulo: EdUSP, 2013.

O neoliberalismo começa a ganhar espaço na política brasileira bem próximo há alguns experimentos que já estavam em andamento ao redor do mundo com Margareth Thatcher no Reino Unido, Ronald Reagan nos EUA e Pinochet no Chile.⁴³

No Brasil o neoliberalismo é introduzido com a posse do presidente da República, Fernando Collor de Mello. O próprio financiamento de campanha e ligações políticas e económicas de Collor já anunciavam como seriam a gerência do Estado em relação a economia brasileira. De acordo com Oliveira:

Collor está envolvido por um ‘círculo do poder’ duplamente mortífero, os anéis do poder econômico e do poder político. São os que encheram suas sacolas de generosas ‘contribuições’ para a campanha, e cobram na forma de privilégios nas licitações. São os que lhe dão apoio no Congresso e cobram nos favores para suas empresas ou de seus ‘mestres’. Deram apoio porque sabiam que ele era um falsificador da ira popular e cidadã, e reforçam o apoio quando percebem que o falsificador se isola cada vez mais, acuado pelo crescimento da opinião pública. É uma dialética infernal. Chamam-se indiscriminadamente empreiteiras, banqueiros, ACM, Bornhausen, Fiuza, Odebrecht, OAS, Rede Globo, Roberto Marinho, Tratex, Cetenco, Votorantim, e a lista seria infindável. Pcs são corretores que, como é de praxe nos bons negócios, também enriquecem.⁴⁴

A crítica central é que Collor, embora tenha se apresentado como um líder populista e reformista, na verdade manipulava essa imagem para atender aos interesses das elites, criando um ciclo vicioso de dependência e manipulação mútua. A “dialética infernal” mencionada ilustra como o apoio dessas elites se tornava cada vez mais necessário à medida que Collor se isolava politicamente, culminando em um governo cada vez mais voltado para a manutenção de poder por meio de trocas de favores e corrupção.

Com a ascensão de Fernando Collor de Mello à presidência, em 1990, inicia-se um processo acelerado de abertura comercial e desmonte do aparato estatal que sustentava parte significativa da economia brasileira desde os anos 1930. Como descreve Celso Furtado em *Formação Econômica do Brasil*, o modelo de desenvolvimento brasileiro, até

⁴³ Adilson Marques Gennari, GLOBALIZAÇÃO, NEOLIBERALISMO E ABERTURA ECONÔMICA NO BRASIL NOS ANOS 90, PESQUISA & DEBATE, SP, volume 13, n. 1(21), p. 30-45, 2001.

⁴⁴ OLIVEIRA, Francisco de. *Collor: a falsificação da ira*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1992.

então, havia se estruturado sob forte intervenção estatal, especialmente a partir da Era Vargas, quando o Estado assumiu um papel central na indução ao crescimento econômico e na proteção da indústria nacional.⁴⁵

O governo Collor, por sua vez, representou uma ruptura histórica: consolidou-se um novo paradigma econômico em que o mercado passou a ser concebido como o principal regulador das relações sociais e econômicas, relegando ao Estado a função de mero guardião da estabilidade macroeconômica, ainda que isso implicasse consequências sociais profundas.⁴⁶

Um dos pilares fundamentais dessa nova racionalidade foi o processo de privatização das empresas estatais. Inspirado pelo ideário neoliberal que ganhava força mundial desde os anos 1980, especialmente nos governos de Margaret Thatcher no Reino Unido e Ronald Reagan nos Estados Unidos, Collor adotou medidas que visavam reduzir drasticamente a presença do Estado na economia. A justificativa era clara: o setor privado, guiado pelas forças do livre mercado, seria mais eficiente na gestão dos recursos, enquanto o Estado deveria se abster de interferências produtivas e limitar-se à manutenção da ordem institucional e econômica.

Ainda na primeira semana de governo, Collor promoveu um ataque frontal à máquina pública: extinguiu onze empresas estatais, que empregavam cerca de 14.500 trabalhadores, e desativou outras treze agências públicas, conforme reportado pela *Gazeta Mercantil* e pela *Folha de S. Paulo* em 17 de março de 1990.⁴⁷

Paralelamente, foi anunciado um ambicioso programa de privatizações. No mesmo ano, os bancos foram obrigados a adquirir cerca de 500 milhões de dólares em Certificados de Privatização, uma nova modalidade de título financeiro criada pelo governo. Esses certificados tinham a função de facilitar o processo de privatização das estatais, pois só podiam ser convertidos em ações de empresas públicas que estavam sendo privatizadas. Ou seja, eles atuaram como um mecanismo para garantir que os bancos se tornassem investidores nas privatizações, promovendo a transferência das

⁴⁵ FURTADO, Celso. *Formação econômica do Brasil*. 56. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

⁴⁶ IBIDEM, 2007

⁴⁷ BELLUZZO, Luiz Gonzaga de Mello. *A política econômica do governo Collor*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992.

empresas do setor público para o setor privado, em conformidade com o plano de reestruturação econômica do governo.⁴⁸

Até dezembro daquele ano, seu governo havia eliminado 100 mil cargos no setor público federal, um número significativamente superior ao de administrações anteriores.⁴⁹ O impacto dessas medidas ultrapassou o campo econômico e atingiu diretamente o setor cultural. A dissolução da Embrafilmes, uma das ações simbólicas do projeto neoliberal, evidencia como a nova lógica de gestão estatal priorizava a rentabilidade financeira imediata em detrimento de investimentos de longo prazo em áreas consideradas "não lucrativas", como cultura, educação e ciência. A cultura, sob essa ótica, passou a ser entendida mais como mercadoria do que como direito ou instrumento de formação cidadã. A produção cinematográfica nacional, sem o suporte estatal, viu-se diante de um cenário desolador: salas de cinema foram fechadas, produtoras encerraram suas atividades e muitos profissionais abandonaram o setor. A lacuna deixada pela ausência da Embrafilmes não foi preenchida nem por políticas compensatórias nem por incentivos privados suficientes.⁵⁰

Sob a lente da Teoria Crítica, especialmente dos pensadores da Escola de Frankfurt como Adorno e Horkheimer, a política de desmonte da cultura durante o governo Collor pode ser interpretada como a consolidação de um modelo neoliberal de Indústria Cultural em sua forma mais crua. A padronização, o apagamento da diversidade cultural nacional e a dominação simbólica por produtos estrangeiros — sobretudo estadunidenses — intensificaram-se com a retração do Estado. O Brasil, ao abrir mão de sua política de fomento à produção audiovisual, tornou-se ainda mais dependente de produtos culturais externos, reforçando uma lógica de subalternidade cultural no sistema global. É importante destacar que as consequências dessas medidas ultrapassam o período Collor. Os efeitos do desmonte da estrutura estatal de apoio à cultura reverberam até os dias atuais, e a tentativa de reconstrução de políticas públicas no setor esbarra

⁴⁸ IBIDEM, 1992

⁴⁹ IBIDEM, 1992

⁵⁰ ANDRADE, Igor Halter. *Luz, câmera, captação: uma análise dos mecanismos federais de fomento e incentivo ao audiovisual brasileiro após o fim da Embrafilme*. 2017. Disponível em: https://periodicos.unespar.edu.br/mosaico/article/download/1833/pdf_60/5962. Acesso em: 12 maio 2025.

constantemente em orçamentos limitados e numa concepção neoliberal ainda presente no imaginário político brasileiro.⁵¹

Com isso, o país enfrenta o desafio de repensar o papel do Estado na cultura: não como um mero agente regulador ou interventor episódico, mas como protagonista no fortalecimento da identidade nacional, na preservação da memória coletiva e no estímulo à produção simbólica autônoma.

Assim, compreender o impacto das reformas neoliberais nos anos 1990 é essencial não apenas para a análise econômica daquele período, mas também para a avaliação crítica da trajetória cultural brasileira. O fim da Embrafilmes não representou apenas o fechamento de uma empresa estatal: significou o esvaziamento de uma política pública que, apesar de suas limitações e contradições, foi responsável por estruturar um dos períodos mais produtivos do cinema nacional.⁵²

Como descrito anteriormente o setor privado já havia demonstrado interesse em que a Embrafilmes não fosse criada, durante os anos que sucederam sua extinção não foi diferente.

No início da década de 90 ainda estava recente os 25 anos de ditadura que o país presenciou, com isso as mudanças econômicas de grande impacto eram bastante recentes. Assim que o direito a voto foi reconquistado as idéias neoliberais já impactaram em grande escala o país com a posse de Fernando Collor de Mello.

A tentativa de redemocratização do país, iniciada em 1985, foi concretizada em 1989 com as eleições diretas para Presidente da República.

A eleição envolveu vários candidatos, Mario Covas, Leonel Brizola, Afif Domingos, Enéas Carneiro, Luís Inácio Lula da Silva, e Fernando Collor de Mello. Em 1988 o candidato Collor já proferia o discurso que iria caçar os marajás, alegando que precisava enxugar a máquina pública para diminuição de gastos.

A fase de 1990 a 1993 é conhecida como o pior momento da Indústria Cinematográfica Brasileira. Esta medida adotada pelo presidente Collor foi muito

⁵¹ ALMEIDA, Maria da Conceição. **Política cultural no Brasil: da ditadura militar aos governos pós-1988**. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas (org.). *Política cultural: teoria e prática*. Salvador: EDUFBA, 2010. p. 99-122.

⁵² **SADER, Emir**. *Quando novos personagens entraram em cena: experiências, falas e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo, 1970-1980*. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

polêmica, o discurso principal era que as empresas estatais consumiam muito do orçamento público, no entanto o Ministério da Cultura, no qual a Embrafilmes era subordinada, consumia um total de 0,005% do orçamento da União. Esse movimento atesta uma nova etapa no processo histórico e político brasileiro: as políticas neoliberais.

Durante a reunião entre os acionistas da empresa alguns deles proferiram discursos contrários a extinção da Embrafilmes

A acionista Morena Filmes, por sua representante, Mariza Leão, proferiu o seguinte voto: "Declaro voto contrário à extinção da empresa. Apesar de em todas as assembleias a minoria não ser suficiente para fazer valer seu ponto de vista, uma vez que a União Federal é majoritária, essa minoria, na verdade, é o cinema brasileiro. Então, é uma minoria que não se tornou acionária por interesses patrimoniais em relação à empresa, mas por interesse em construir o que foi construído, e que a Embrafilme extinta não fará com que essa minoria se extinga. Acho que o cinema brasileiro, através da Embrafilme, deu provas suficientes do seu poder. Eu coloco uma questão importante. Se o projeto do presidente Collor passou pela extinção da Embrafilme, é preciso que a Secretaria da Cultura diga qual é o seu projeto positivo, por que o projeto negativo era extinguir. Fica a pergunta, qual é o projeto positivo" ⁵³

Era perceptível que o fim da empresa significa para a classe dos cineastas o retorno a escassez do mercado cinematográfico brasileiro, foi o que aconteceu. Nos anos de 1990 e 1991, foram produzidos e distribuídos 15 filmes brasileiros, um diferencial enorme se comparar com a década de 1980 aonde era produzido e distribuído uma média de 100 filmes por ano. Com o encerramento da Embrafilme o cinema perde, mas também todo setor produtivo que o fazer cinema proporciona também fica em desfalque. Entre as 10 maiores bilheterias brasileiras em 1989 a Embrafilmes é responsável pela distribuição de 6 dos filmes sendo a menor bilheteria *O mentiroso* com apenas 42 mil espectadores em contraste com *Os Trapalhões na Terra dos monstros* com seus 1.695.415 espectadores, no total de filmes que a empresa distribuiu em 1985 os números de espectadores chegaram a 3.416.138. ⁵⁴ O cinema brasileiro inicia sua retomada apenas em 1995, durante o

⁵³ Assembleia Geral Extraordinária para liquidação da Embrafilme. 1990. Acessado em 12/01/2024. URL: https://sian.an.gov.br/sianex/Consulta/Pesquisa_Livre_Painel_Resultado.asp?v_CodReferencia_id=2073916&v_abas=1

⁵⁴ Jornal do Brasil. Rio de Janeiro. 1990. pagina 42. As dez maiores bilheterias de 89.

Disponível em:

<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_11&Pesq=embrafilme&pagfis=1245>

governo de Fernando Henrique Cardoso, por meio da criação de mecanismos legais de incentivo, como a Lei do Audiovisual (Lei nº 8.685/1993) e o artigo 1º da Lei Rouanet, que permitiram a captação de recursos privados via renúncia fiscal para a produção cinematográfica. O cinema começa a observar uma melhora com a criação da Globo Filmes e a Conspiração Filmes, após um período de grande hegemonia dos filmes norte americanos nos circuitos brasileiros, o cinema nacional começava a ser mais produtivo.⁵⁵ Devido a crise cultural, os artistas e a classe cinematográfica se unem para lutar por uma resposta do governo, em resposta ao movimento novas leis são criadas.

A Lei nº 8.313, de 1991, conhecida como Lei Rouanet, foi implementada no contexto pós-Embrafilme como uma das principais tentativas de reestruturação das políticas públicas culturais no Brasil. Essa legislação instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), com o objetivo de fomentar a produção, difusão e acesso às manifestações culturais em âmbito nacional¹. Diferentemente do modelo anterior, baseado em financiamento direto estatal por meio de empresas públicas, como a Embrafilme, a Lei Rouanet introduziu um novo paradigma, baseado em incentivos fiscais que permitiam a pessoas físicas e jurídicas deduzirem do imposto de renda valores investidos em projetos culturais previamente aprovados pelo Ministério da Cultura².

A estrutura do Pronac foi organizada em três instrumentos: o Fundo Nacional da Cultura (FNC), voltado ao financiamento direto de projetos; os Fundos de Investimento Cultural e Artístico (Ficart), que funcionariam como aplicações financeiras voltadas à cultura (embora pouco utilizados na prática); e o mecanismo de renúncia fiscal, o mais utilizado, que transfere parte da responsabilidade do financiamento cultural ao setor privado³. A Lei Rouanet cobre diversos segmentos culturais, incluindo cinema, música, literatura, artes visuais, artes cênicas e patrimônio cultural, sendo até hoje um dos principais mecanismos de fomento cultural no país.

Já no governo de Itamar Franco, em julho de 1993, foi sancionada a Lei nº 8.685⁵⁶, conhecida como a Lei do Audiovisual. Diferentemente da Lei Rouanet, que abrange uma

⁵⁵ RAMOS, Fernão Pessoa. *Cinema brasileiro contemporâneo: narrativas da retomada*. São Paulo: SENAC, 2008.

⁵⁶ BRASIL. Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993. Cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual e dá outras providências. Diário Oficial da União: seção 1, Brasília, DF, 21 jul. 1993. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8685.htm>. Acesso em: 4 jun. 2025.

gama de setores culturais e permite o incentivo à arte de forma ampla, a Lei do Audiovisual era focada especificamente na indústria do cinema e na produção de conteúdo audiovisual nacional. Ela permitia que pessoas físicas e jurídicas investissem até 3% do seu Imposto de Renda devido em produções audiovisuais nacionais, desde que estas fossem aprovadas pelo Ministério da Cultura. Em 1996, através da Medida Provisória nº 1.515 (de 15/08/1996), esse percentual foi aumentado para 5%.

A principal diferença entre a Lei do Audiovisual e a Lei Rouanet está no foco e no tipo de incentivo oferecido. Enquanto a Lei Rouanet é um mecanismo de incentivo à cultura mais geral, abrangendo diversas manifestações artísticas (como teatro, música e artes visuais), a Lei do Audiovisual foi desenhada especificamente para fomentar o setor cinematográfico, com ênfase na produção de filmes. A Lei Rouanet, por exemplo, também oferece incentivos para a construção de espaços culturais e apoio a projetos culturais diversos, enquanto a Lei do Audiovisual se restringe a investir diretamente em projetos audiovisuais, como filmes, documentários e animações.

Outro ponto relevante é que a Lei do Audiovisual focava prioritariamente na produção do filme, não contemplando tanto a distribuição. Isso contrasta com a atuação da Embrafilmes, que, além de financiar a produção, também desempenhava um papel importante na distribuição e na exibição dos filmes, ampliando sua atuação para todo o ciclo de vida do produto cinematográfico.

Com essas novas formas de proteger o audiovisual brasileiro e garantir sua produção ocorre um crescimento na produção de filmes nos anos seguintes de implementação das leis, essa fase foi chamada de Cinema de Retomada. Essas medidas são alteradas e passam a fazer parte das responsabilidades da ANCINE- Agência Nacional do Cinema em 2001 a partir da Medida provisória 2228-1 que foi convertida na lei Lei nº 10.454, de 13 de maio de 2002⁵⁷, que determinava a regulamentação, fiscalização e fomento ao cinema brasileiro.

⁵⁷ BRASIL. Lei nº 10.454, de 13 de maio de 2002. Dispõe sobre remissão da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica - CONDECINE, de que trata a Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, e dá outras providências. Diário Oficial da União: seção 1, Brasília, DF, 14 maio 2002. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/2002/L10454.htm>. Acesso em: 4 junho de 2025.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema brasileiro, desde suas origens, enfrentou entraves estruturais e simbólicos para consolidar-se como setor autônomo dentro da Indústria Cultural nacional. Ainda que o Estado brasileiro, já a partir do governo Vargas, tenha adotado medidas de estímulo à atividade cinematográfica — como a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) em 1936 e o decreto-lei de 1939 que regulamentava a exibição de produções nacionais —, tais ações não resultaram em uma política contínua de fomento e estruturação do setor (RIDENTI, 2003). Nesse sentido, é necessário relativizar a ideia de que a Embrafilmes representou, por si só, a iniciativa mais bem-sucedida do Estado. De fato, sua atuação nos anos 1970 e início dos 1980 possibilitou um crescimento expressivo da produção nacional e da presença de filmes brasileiros nas salas de cinema. No entanto, a criação da empresa deve ser compreendida também como parte de um projeto mais amplo da ditadura civil-militar, que buscava controlar e dirigir os meios de comunicação e produção cultural como instrumentos de propaganda e mediação ideológica. A Embrafilmes, portanto, embora tenha viabilizado artisticamente o cinema nacional, operava dentro das contradições de um Estado autoritário que ora reprimia, ora instrumentalizava a cultura para garantir sua legitimidade.

Hollywood, por sua vez, consolidada como um setor estratégico do imperialismo cultural estadunidense, também se configurou como um grande obstáculo à implementação de uma indústria cinematográfica nacional forte. O mercado da Indústria Cultural americana é global, e não restrito ao território dos Estados Unidos, o que impõe um desafio constante às produções locais, especialmente em países do Sul Global. Sem dúvidas, as políticas neoliberais implementadas a partir da década de 1990 — e que ainda se manifestam no presente — constituem um entrave significativo à autonomia e ao fortalecimento não apenas da Indústria Cinematográfica Brasileira, mas de todo o setor industrial nacional. O encerramento da Embrafilmes é um exemplo emblemático de como a retirada do Estado de setores estratégicos pode comprometer o desenvolvimento interno. Ele revela como as intervenções estatais bem direcionadas são não apenas desejáveis, mas necessárias para a proteção do mercado interno e para a continuidade de sua produção cultural.

A criação da Embrafilmes permite também refletir sobre o papel do Estado em áreas que extrapolam a mera regulação econômica. No caso específico da Indústria Cultural, a intervenção estatal não se limita à preservação de mercados; ela envolve também a produção e difusão de sentidos, discursos e visões de mundo. Este setor tem o potencial de propagar as ideias hegemônicas de outros campos dominantes da economia, moldando, por meio das narrativas culturais, a percepção coletiva sobre o próprio tecido social.

Atualmente, com a ascensão das inteligências artificiais, a reprodutibilidade técnica alcança uma velocidade inédita, suscitando debates éticos e estéticos sobre a própria natureza da arte. É legítimo considerar arte uma imagem gerada por algoritmos que compilam fragmentos de criações humanas anteriores? Essa discussão remete diretamente às reflexões de Walter Benjamin sobre a "aura" da obra de arte e o impacto da técnica sobre sua autenticidade. No mundo contemporâneo, compreender os mecanismos da Indústria Cultural é essencial, pois, como nos alertam Adorno e Horkheimer, ela é um dos pilares de manutenção da estrutura ideológica dominante. A cultura, nesse contexto, não é neutra: ela serve a propósitos políticos e econômicos específicos.

Entender como o Estado atuou em setores específicos da cultura, como o cinema, nos permite elaborar estratégias para enfrentar os desafios contemporâneos impostos pela aceleração tecnológica e pela desmaterialização dos meios de produção artística. A compreensão histórica do papel do Estado na cultura pode nos oferecer ferramentas para pensar criticamente o presente e formular políticas públicas que incentivem a produção cultural de maneira democrática e autônoma.

Além disso, analisar o processo histórico da Indústria Cultural brasileira nos ajuda a compreender como o brasileiro experiencia sua própria cultura — uma vivência marcada pelas interferências do modelo econômico vigente e pelas escolhas políticas de cada período. Trata-se de um ponto chave para compreendermos como, na contemporaneidade, a relação entre o ser humano e sua cultura influencia, e foi influenciada, por processos históricos de grande envergadura. A Indústria Cultural tem o poder de moldar, inclusive, a percepção da memória coletiva sobre determinados temas ou eventos históricos. O cinema nazista entre 1933 e 1945 na Alemanha, por exemplo, é

um caso evidente de como o audiovisual pode ser instrumentalizado para construir mitologias políticas. Do mesmo modo, Hollywood, sobretudo após os atentados de 11 de setembro de 2001, passou a investir em narrativas centradas em ameaças globais cuja salvação repousa quase sempre nos Estados Unidos — mais especificamente em cidades como Nova York ou Washington — reforçando o imaginário de um herói nacional responsável pela ordem mundial.

Para além da Indústria Cultural, é preciso reconhecer que o cinema é uma forma de arte que, ao mesmo tempo, reproduz e re-imagina o mundo a partir das experiências concretas do sujeito. Nesse sentido, o cinema possui uma função que muitas vezes ultrapassa a intenção inicial de entretenimento: ele se converte em ferramenta para a compreensão do mundo pelo indivíduo. As telas tornam-se janelas interpretativas da realidade — e, por isso, demandam atenção crítica, política e cultural.

Bibliografia.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. 1947.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. São Paulo: LePM Pocket, 2017.

BRASIL. Arquivo Nacional. *Informe nº 074: Corrupção no Instituto Nacional do Cinema*, 1969. BR DFANBSB VAZ.0.0.29388.

BRASIL. Assembleia Geral Extraordinária para liquidação da Embrafilme. 1990. Disponível em:

https://sian.an.gov.br/sianex/Consulta/Pesquisa_Livre_Painel_Resultado.asp?vCodReferencia_id=2073916&v_aba=1. Acesso em: 12 jan. 2024.

COELHO, Priscila. *O papel da Embrafilme no desenvolvimento do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto de Economia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.

DESBOIS, Laurent. *A odisseia do cinema brasileiro*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

EARP, F.; SROULEVICH, H. *O mercado de cinema no Brasil: 2009*. [S.l: s.n.], 2009. Disponível em: https://politicasculturais.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/03/earp_-o-mercado-de-cinema-no-br-2009.pdf. Acesso em: 15 mar. 2025.

GENNARI, Adilson Marques. Globalização, neoliberalismo e abertura econômica no Brasil nos anos 90. *Pesquisa & Debate*, São Paulo, v. 13, n. 1(21), p. 30–45, 2001.

JORNAL DO BRASIL. As dez maiores bilheterias de 89. Rio de Janeiro, p. 42, 1990. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_11&Pesq=embrafilme&pagfis=1245.

LUDOLF, Mário Leão. *CPDOC – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil*. Disponível em: <https://www18.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/ludolf-mario-leao>. Acesso em: 25 mar. 2025.

OLIVEIRA, Francisco de. *Collor: a falsificação da ira*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1992.

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

RAMOS, Fernão Pessoa. *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora; Imprensa Oficial do Estado, 2001.

SILVA, Edinei Pereira da. A companhia cinematográfica Vera Cruz como parte constituinte da história cultural do Brasil. *Revista Científica/FAP*, Curitiba, v. 22, n. 1, 2020. DOI: 10.33871/19805071.2020.22.1.3306. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/revistacientifica/article/view/3306>. Acesso em: 13 mar. 2025.