

1. A MORTE

Quando o falecido presidente Collor assinou a Medida Provisória 151, a 16 de março de 1990, extinguindo a Embrafilme e a Fundação do Cinema Brasileiro, a opinião geral no meio cinematográfico foi aprovativa. Algumas análises posteriores, como as de Eduardo Escorel ou Jean-Claude Bernardet, constataram que o ato presidencial procedia ao sepultamento de um corpo pútrido, cuja decomposição havia começado alguns anos antes.

Entre o fim do governo José Sarney e a posse do novo presidente aconteceu uma clara desestruturação do mercado do filme brasileiro. Em São Paulo, os circuitos da Empresa Sul e Haway, no início de 1988, tinham deixado de respeitar a "lei do curta". O circuito exibidor nem projetava nas telas as produções dos curtas-metragistas, nem os filmes que os próprios exibidores começaram a financiar com a finalidade de manter baixo o custo imposto pela lei. O Conselho Nacional de Cinema (Concine), depois de um esforço recompensador de "busca e destruição" dos piratas atuantes na área do vídeo, deixou patente a sua impotência diante dos exibidores cinematográficos. A reserva de mercado de 140 dias para o filme brasileiro era burlada extensivamente. Um cinema

JOSÉ INACIO DE MELO SOUZA

A morte e as mortes do cinema brasileiro

E outras histórias de arrepiar

JOSÉ INACIO DE MELO SOUZA é pesquisador da Cinemateca Brasileira.

carioca, o Cinema 1, chegou a ter um débito de 668 dias de exibição do filme brasileiro. Outras salas exibidoras como o Veneza, Comodoro, Lido, Opera, apenas para citar alguns constantes de uma vasta lista, deviam entre 350 e 550 dias. Na cidade do Rio de Janeiro, neste ano de 1988, somente os cinemas Rex e Botafogo estavam quites com a lei de obrigatoriedade do filme nacional, justamente aqueles que exibiam unicamente filmes pornográficos. Não é preciso grande imaginação para se prever a mesma escala de desobediência pelo resto do país. Acusações veladas afirmavam que o presidente do Concine, Roberto Farias, teria estabelecido um acordo com os exibidores, onde ficava tácita a garantia de circulação das películas distribuídas pela Embrafilme. As outras distribuidoras de filmes nacionais deveriam lutar sem a proteção da lei por um mercado cada vez mais restrito. O boato deve ser ouvido com algumas suspeitas porque filmes novos na Embrafilme eram uma mercadoria em constante escassez. A participação estatal no financiamento de filmes tinha entrado em colapso. Em 1987, ela tinha contratado sete novos filmes para 1988, depois de participar de 28 filmes neste último ano, de acordo com declarações de Fernando Ghignone (Moacir de Oliveira, o último diretor da Embrafilme, diria no Festival de Gramado que, entre 1985-87, a empresa tinha participado, a cada ano, de 19 filmes). As películas, cujos projetos tinham sido aprovados para 1988, não foram iniciadas, na maioria dos casos, ou ao menos acabadas, salvo alguns raros casos. Em 1989 a empresa ficou paralisada, praticamente em compasso de espera, para em 1990 ser fechada. Os gritos de revolta acontecidos no momento de seu óbito foram menos pelo fim de uma estatal que tanto fizera pelo Cinema Brasileiro, e mais pela interrupção de co-produções internacionais, dependentes do financiamento inicial da Embrafilme para a decolagem da produção. A realização de filmes brasileiros estava tão periclitante que mesmo os fabricantes em série de filmes pornográficos, uma área que tinha experimentado notável incremento depois de 1982-85, estavam sentindo os efeitos da crise. A "boca" do cinema em São Paulo, tradicional fornecedora de filmes com os sugestivos nomes de *Meu Jumento*, *Meu Amante*, ou *O Beijo da Mulher Piranha*, morreu. Era o exemplo mais cabal da crise que abatia o cinema brasileiro. Por fim, para encerrarmos esta lista de infortú-

nios, dos 2.410 cinemas que estavam em funcionamento no início da década de 80 (número sem dúvida distante das 5.000 salas brandidas por Ipojuca Pontes quando assumiu a Secretaria de Cultura), Roberto Gervitz calculava, em maio de 1988, que somente 750 deles tinham condições mínimas de exibição.

Portanto, no momento em que a Embrafilme foi fechada, sob as acusações de estatal podre e viciosa - estatal que tinha movimentado no ano de 1989 o mísero volume de recursos de menos de 7 milhões de dólares, um verdadeiro banquete dos mendigos para o cinema capitalista desenvolvido -, afundava algo muito mais valioso: a ideologia do intervencionismo estatal na área cinematográfica, que fora a base de sustentação do filme brasileiro nos 60 anos anteriores.

2. O MERCADO, O PARAÍSO

O governo Collor tomou posse clamando com todas as forças que o neoliberalismo econômico era o caminho da redenção do país. O falecido áulico paraibano Ipojuca Pontes foi o seu profeta na área cinematográfica: "Não é papel do Estado produzir filmes, nem nada". Mas antes da chegada de Collor, Ipojuca, Miguel Borges, Adnor Pitanga *et cetera*, antes das polêmicas levantadas pelos jornalistas da *Folha de S. Paulo*, Paulo Francis, *from* Nova York, e Matinas Suzuki, *from* Tóquio, é obrigatório dar-se um certo crédito pioneiro ao economista e ministro da Cultura Celso Furtado.

A privatização da Embrafilme empreendida por Celso Furtado em 1988 não era uma idéia nova. Roberto Parreiras, no final de sua gestão, em 1984-85, já tinha proposto uma divisão operacional da empresa: a Embrafilme não financiaria os filmes diretamente, ela realizaria avanços sobre a distribuição. A segunda parte da divisão, o Centrocine, ficaria encarregado das atividades culturais e do incentivo aos filmes considerados de retorno mais difícil. Celso Furtado retomou a proposta em 1988, criando a Embrafilme Distribuidora, de um lado, e a Fundação do Cinema Brasileiro (FCB), de outro. Onde se encontrava a diferença entre o primeiro e o segundo projeto? Em 1984, a sugestão de Roberto Parreiras apareceu para resolver uma questão interna da Embrafilme: a separação entre iniciativas culturais e econômicas. Em 1988, Celso Furtado aplicava a mesma medida

com objetivos claramente antiassistencialistas; sua vontade era a capitalização da empresa, com o Estado abandonando gradativamente a participação na produção de filmes. O mercado surgia no horizonte como a única fonte de recursos. Desse modo, a distribuidora deveria ser uma empresa *made in USA*, colocando a bilheteria como finalidade, ampliando a privatização pela colocação de ações na Bolsa de Valores. A FCB, a prima pobre da partilha, ficou relegada a segundo plano até o seu desaparecimento.

A privatização da Embrafilme enfrentou alguns obstáculos. O mais imediato era o momento de sua elaboração. Com o mercado cinematográfico do filme brasileiro em processo de estrangulamento, a proposta atuava no vazio. O segundo percalço encontrava-se no aspecto negativo intrínseco à proposta. A separação entre pesquisa formal e produtos de massa era um contrasenso, tanto para um cinema fortemente capitalizado, como para um cinema longe da auto-sustentação como o nosso. Criar uma oposição entre as duas práticas era fecundar mais problemas. Por último, a instabilidade política do final do governo Sarney impediu o ministro de continuar no cargo e, quem sabe, conduzir o seu projeto adiante. De qualquer forma, cabe-lhe o mérito pioneiro de ter lançado a semente da retirada do Estado da produção de filmes.

Estabelecido este marco, vejamos o que diziam os espectadores privilegiados Paulo Francis e Matinas Suzuki pela *Folha de S. Paulo*, em junho de 1989. Francis, como sempre, deixou de lado a sutileza nas suas qualificações. Limpando-se a área das cusparadas do gênero “os cineastas brasileiros são uns fracassados”, ou “Glauber Rocha era um populista demente”, temos a frase bombástica: a “Embrafilme era uma cloaca”, uma estatal fracassada, fonte de safadezas e mamatas. No cinema americano também se roubava, com a manipulação dos orçamentos dos filmes, mas sempre surgiam películas que tiravam a “camada não-boçal da população” de casa para assisti-los. No Brasil, nem isso. Os filmes não se pagavam no mercado, com exceção dos Trapalhões e Mazaropi. O interesse do público estava na TV.

Nada havia de novo nesta catilinária, mas o momento era propício para tal tipo de debates pela imprensa (Arnaldo Jabor, pelo cinema brasileiro, com o sentimento da derrota antecipada, respondeu a Francis logo

em seguida). A principal questão brandida por Francis, o fim da Embrafilme, estava em circulação havia algum tempo. Carlos Diegues, 16 meses antes dos ataques do articulista da *Folha*, tinha aberto a querela sobre a extinção da estatal quando declarou que “O cinema brasileiro ficaria melhor caso a Embrafilme deixasse de existir” (o que vimos depois é que não ficou, mas deixa pra lá). A fedentina embrafilmeica estava no ar. Em Nova York, Paulo Francis sentiu-a, o mesmo acontecendo com Matinas Suzuki, em Tóquio.

Para Matinas, o cinema brasileiro tinha falido desde o momento em que se tentou criar um mercado artificialmente: “Não há dúvida nenhuma de que a atual situação do cinema brasileiro é consequência direta do controle nefasto que exerceu sobre ela a Embrafilme e, dentro da Embra, a hegemonia ideológica de um grupo vindo do Cinema Novo que tentou fazer esta esdrúxula combinação entre Estado e mercado para salvar o cinema. (...) A raiz do problema é intrinsecamente o olhar oficial estatizante sobre o cinema e as suas derivações autoritárias e a antivalorização do próprio mercado, que acabaram por mais contribuir para o fechamento das salas (com a obrigatoriedade de projeções de filmes brasileiros) do que para ampliar o público. Não se cria o interesse pelo público por decreto e os resultados desta política artificiosa estão aí”.

Esse tipo de discurso neoliberal sempre peca pela imprecisão e pelo anti-historicismo. Seu objetivo não é esclarecer, mas tripudiar (Chacrinha, pelo menos, vinha para confundir). É desagradável repetir essas velhas lições, mas um pouco de história sempre é útil para aclarar a sombra criada por estas mentes desqualificadoras. A crítica ao “olhar oficial estatizante”, ou seja, o cinema patrocinado pela Embrafilme, põe de lado o que é importante, a legitimidade social. A origem deste movimento encontra-se na década de 30, quando os produtores recorreram ao Estado em busca de regras mínimas de sobrevivência. Este apelo encontrou eco porque o Estado liberal dos proprietários paulistas de café tinha sido substituído pelo intervencionismo estatal, de origem positivista, dos gaúchos Getúlio Vargas e Osvaldo Aranha. Tal política de apoio ganhou tintas nacionalistas nas décadas de 50-60, quando apareceram o Geicine (Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica), o Caic (Comissão de Auxílio à



Indústria Cinematográfica), no antigo Estado da Guanabara, e o Inc (Instituto Nacional do Cinema), até a chegada da Embrafilme dos militares, alvo de todos os ataques. As medidas protecionistas implementadas por estes órgãos estatais conseguiram criar um espaço para o filme brasileiro que, no seu auge, conseguiu abocanhar um terço do total do mercado cinematográfico, e não mais (a média histórica de ocupação era de 10%, hoje deve ser irrisória). Se há crise, ela atinge mais o filme brasileiro do que o estrangeiro. O mercado não era artificial, era real, representado tanto por público e renda como por filmes comerciais (em geral comédias, que na década de 70 se transformaram em pornochanchadas, ou filmes dos Trapalhões) e películas culturalmente fecundas. Até 1985 este conjunto de fatores funcionava relativamente bem, com suas crises aqui e ali, mas depois de 1988 o modelo intervencionista entrou em declínio.

O segundo aspecto criticado por Suzuki é o nacionalismo. Este foi o culpado principal pela decadência do cinema brasileiro, criando uma atmosfera nefasta de tolerância em relação ao filme nacional. Os filmes estavam acima de qualquer crítica (aquilo que Paulo Francis chamou de “clube do elogio”), a genialidade era o padrão mínimo dos cineastas. “Houve complacência da crítica. Paulo Emilio Salles Gomes (...) arruinou boa parte da cabeça dos jovens cineastas com a idéia de que o brasileiro, por definição, era melhor que o estrangeiro.” O antinacionalismo é um corolário do neoliberalismo. Não há muito o que se discutir sobre isso. O ponto curioso, entretanto, localiza-se na referência à crítica. A crítica jornalística nunca foi complacente com o cinema brasileiro. Em geral, ela está voltada para vender o produto estrangeiro. Houve um tempo em que a reflexão sobre os filmes estava presente nas colunas dos jornais. Mas, hoje, temos somente balcões de anúncios para a venda de filmes e vídeos (estrangeiros). Paulo Emilio entra no caso como um expoente teórico do nacionalismo. Matinas Suzuki desconhece, no entanto, um ponto importante sobre Paulo Emilio: a sua radicalidade. Suas posições sempre causaram celeuma, mesmo entre a esquerda nacionalista (quinze anos antes da crítica do jornalista da *Folha*, Mauricio Segall tinha escrito a Paulo Emilio criticando este aspecto do seu pensamento).

Conclusão do raciocínio de Matinas: “O

corporativismo complacente, a ausência de espírito crítico, a reserva de mercado e o pânico total de correr riscos no mercado só poderiam redundar num cinema frouxo e estéril”. O cinema brasileiro só poderia ser fecundo e conseqüente se houvesse um mercado cinematográfico capitalista *tout court*, com produtores correndo os riscos inerentes, e críticos na imprensa fazendo o seu trabalho sem complacência. Tal tipo de posição foi vitoriosa no período pré-eleitoral porque os antigos partidários do intervencionismo estatal sentiam-se batidos diante da nova era, com Collor ou Lula, que se aproximava. Não houve um debate fecundo sobre a questão.

Quando Collor chegou triunfante, nada disso ocorreu. O mínimo de espaço que o cinema brasileiro tinha conseguido em 60 anos acabou legalmente (a decadência física tinha ocorrido antes); o mercado cinematográfico do filme estrangeiro continuou periclitante. Onde falhou o modelo neoliberal? Na verdade, o modelo neoliberal não chegou a falhar. Ele nunca existiu. Não se tem um diagnóstico exato sobre o que aconteceu no Brasil no seu passado recente. O atabalhoamento dos fatos ainda impede uma visão clara sobre a ultrapassagem ou a permanência da razão dualista. O que podemos avaliar com alguma certeza no nosso mundinho de imagens verde-amarelas é que em março de 1990, depois de quase cinco anos de crise, o meio cinematográfico aceitou, sem maiores discussões, a extinção da Embrafilme, a reserva do mercado e o fim do nacionalismo protecionista. Collor não inventou nada; o áulico paraibano só atendeu aquilo que Hector Babenco, Silvio Back, Carlos Reichembach, Chico Botelho, Carlos Augusto Calil, Roberto Farias, Nelson Pereira dos Santos e a crítica na imprensa liberal pediram. Depois de cinco anos de crise todos carimbaram o seu passaporte para o mercado neoliberal, e sem bilhete de volta. Só houve frustração quando o avião decolou. Aí, todos perceberam que tinham ido para o espaço, literalmente. De Deus, Collor passou a ser o Diabo na Terra do Sol.

3. TV OR NOT TV

O único mercado audiovisual em constante expansão, desde a sua instalação no país, foi o da TV. Enquanto as salas exibidoras encolhiam, transformando-se em estacionamento, supermercados ou templos pentecostais, as redes televisivas co-

briam cada vez mais o país. A queda do poder estratégico do cinema brasileiro na unificação do país pela língua e imagem, que o tinha valorizado até os anos 70, entrou em eclipse com a cobertura via satélite das televisões.

Até 1983-84, o divórcio entre o cinema e a TV foi, salvo uma ou outra parceria ocasional, permanente. A série do *Vigilante Rodoviário*, realizada para a TV por Alfredo Palácios, em 1960-62, foi um projeto pioneiro com resultados até hoje mal avaliados. As experiências seguintes, como os pilotos patrocinados pela Embrafilme em 1977 (*Joana Angélica*, *J. S. Brown*, etc.), que foram um fracasso, ou o trabalho de Maurice Capovilla para a Bandeirantes, em 1980, de sucesso restrito, mantiveram a sensação de desconforto entre uma e outra área.

A deterioração contínua do mercado cinematográfico, na segunda metade da década de 80, impulsionou os cineastas brasileiros em direção à TV. Esta parceria, agora, era vista como natural e necessária ao cinema brasileiro. A pergunta que estava no ar era: estaria a TV e, em particular, a maior cadeia do país, a Globo, interessada em tal acordo? A resposta nunca formulada diretamente foi negativa. A luta dos cineastas pelo "espaço vital" da imagem eletrônica foi aumentando na razão direta do aprofundamento da crise cinematográfica. Roberto Gervitz afirmava, em 1988, que as necessidades do cinema brasileiro eram simples: "passar nossos filmes na TV". Segundo Gervitz, o Estado deveria criar as condições básicas, isto é, regulamentando o acesso do cinema à TV. Tomada esta providência, o assistencialismo estatal poderia desaparecer, direcionando a Embrafilme o seu empenho financiador para os cineastas estreates. As opiniões nesse sentido foram se avolumando: Guilherme de Almeida Prado, Nelson Pereira dos Santos, Silvio Back, a imprensa liberal. Logo depois da extinção da Embrafilme, Mario Cesar Carvalho escreveu na *Folha de S. Paulo* que tal fato poderia fazer com que a modernidade chegasse ao cinema nacional. Como segunda condicionante para a entrada no paraíso, estava a TV: "Em qualquer país civilizado do mundo - da Alemanha Ocidental à Inglaterra, da França à Itália -, cinema só existe de mãos dadas com a TV. A regra é muito simples: bilheteria só dá lucros para Spielberg, Lucas e Companhia. Outros cineastas só sobrevivem com vendas para

vídeo, TV comum e TV a cabo. Se Collor quer imprimir um ritmo primeiro-mundista à produção audiovisual brasileira, precisa ficar de olho na TV". Nem tudo era muito simples, nem Collor ficou de olho na TV, fonte maior de seu poder presidencial, já que usou e vezeiro em "palanque eletrônico".

As redes de TV formam um oligopólio extremamente verticalizado. Além da produção gerada internamente cobrindo todas as áreas (documentários, novelas, séries e minisséries, programas de entretenimento e comédias), elas compram no mercado internacional filmes e telefilmes a preços convenientes. O cinema brasileiro só pode associar-se a este sistema com preços também convenientes, e mais, como complemento de uma renda sustentada em outros pilares como a sala exibidora, o vídeo doméstico e o mercado externo. Hoje, nada disso existe. O mercado do filme brasileiro é de uma pobreza franciscana.

A desmontagem do oligopólio do VHF/UHF é uma necessidade. Isso é preciso como algo intrínseco à TV brasileira. Assim como se pediam "rádios livres", deve-se reivindicar também "TVs livres" (estas lutas democráticas hoje parecem estar anestesiadas com as derrotas sucessivas ante à Globo e o Dentel). Por outro lado, devemos recusar uma "abertura por cima", que só privilegiou as camadas mais ricas da população,

A ESQUERDA, CINE AUREA, 1961. ABAIXO, MARABÁ, 1978



como está acontecendo agora com os canais por assinatura (o mesmo fenômeno está acontecendo com a importação de carros; abriu-se o mercado para aqueles que já podiam comprar). Contudo, a TV oligopolizada ou a "TV livre" ainda é uma miragem para o filme brasileiro. Nada garante o seu acesso à TV.

4. O 7º DE CAVALARIA SALVA NOVAMENTE A TROPA CERCADA PELOS ÍNDIOS

Tortuosa relação esta do cinema brasileiro com o Estado. Logo que foi decretada a sua falência, governantes bem-intencionados correram para oferecer-lhe recursos. O primeiro deles foi o estado de São Paulo, através do ex-governador Quéricia: 3 milhões de dólares para dez cineastas (metade do orçamento da Embrafilme neste ano de 89). A Secretaria de Cultura estadual criou o 1º Projeto do Cinema Paulista. Declarou-se que o retorno do dinheiro investido viria da bilheteria na proporção equivalente ao investido na produção, ou seja, falava-se em investimento e não em doação (alguém acreditou nisso?). No ano seguinte, depois de março de 1990, o financiamento estadual ganhou um nome vistoso, de acordo com o novo tempo collarido: Projeto SOS Cultura. A prefeitura de São Paulo também correu em auxílio dos cineastas, fornecendo recursos para co-produção e finalização de filmes. Como 1990 foi o ano de comemoração do centenário de Oswald de Andrade, o estado de São Paulo financiou mais um filme com quatro episódios baseados em textos do escritor. O Rio de Janeiro também entrou na corrida salvacionista. Como a Embrafilme estava sediada na cidade do Rio de Janeiro, pensou-se na sua manutenção como empresa do município. Vista a impossibilidade da medida, optou-se pela criação da Riofilme, uma distribuidora de filmes municipal, com a dotação de 3 milhões de dólares. Depois disso veio o Pólo de Cinema e Vídeo de Brasília com investimentos de 4 milhões de dólares; continuou-se com o projeto da prefeitura de São Paulo, agora batizado de Pic (Programa de Incentivo ao Cinema), com a verba de 550 mil dólares para três filmes; ainda nos tempos ipojucanos, montou-se uma Lei do Audiovisual, contendo uma nova regulamentação do setor, onde o sonho maior era o saldo de 25 milhões de dólares da Embrafilme. E mais ainda: leis de incentivo

federal e municipal, onde o cinema também poderia buscar financiamentos como a Lei Rouanet, reestruturação da antiga Lei Sarney, e a Lei Mendonça (para o município de São Paulo). Por fim, neste ano de 1993, o Banespa (Banco do Estado de São Paulo) abriu uma linha de financiamento de outros 5 milhões de dólares, dentro de um plano de investimento com retorno (alguém acredita nisso?). Creio que em nenhuma outra época o cinema brasileiro viu tanto dinheiro na sua vida para o financiamento da produção. Todo este afã assistencialista, para usar uma expressão que em 1988-89 estava sendo empregada pelos cineastas como palavrão, teve resultado nulo até o momento.

Se os resultados até agora foram nulos, o retrocesso representado por estas ações de assistência são óbvios. Primeiro porque estas práticas estaduais ou municipais representam um retorno ao que se fazia há 30 anos, aos tempos do Caic. Naquele momento, o programa instituído por Carlos Lacerda foi uma das fontes de financiamento do Cinema Novo, mas com características bem demarcadas: havia um movimento cinematográfico demandando recursos estatais. Hoje, há somente a busca de sobrevivência para filmes de resultado nebuloso no dito mercado capitalista. Em segundo lugar, terminou a federalização das oportunidades de acesso, pelo localismo das vontades. Na última rodada de seleção de projetos da extinta Embrafilme, dos 234 projetos analisados, 138 eram do Rio, 59 de São Paulo, 26 de outros estados e 11 em regime de co-produção internacional. Para usar uma expressão delfiniana, o bolo era pequeno, mas era para todo o país. Em terceiro lugar, os programas assistencialistas não substituem o mercado. Os números da Riofilme para 1992 são aterrorizadores: 766 espectadores para *Conterrâneos Velhos de Guerra*, filme de Vladimir Carvalho, outros 8.229 para o filme policial *Maldição de Sampakku*, de José Joffily, e minguaos 7.460 assistentes para a comédia de costumes *Sua Excelência, o Candidato*, de Ricardo Pinto e Silva, lançada com estardalhaço (mais de 60 mil dólares de promoção, com o retorno medíocre de dez mil dólares). Nos tempos em que o cinema brasileiro estava vivo, um filme precisava de 500 mil a um milhão de espectadores para se pagar. Os números da Riofilme são ridículos diante deste passado, que em termos de retorno financeiro não se alterou. Por último, a imagem nega-

tiva do cineasta interessado em financiamento estatal nunca ficou tão exposta ao público. Essa exposição depreciativa certamente motivará inquéritos pelos meios de comunicação. Em 1988, a *Folha de S. Paulo*, em plena campanha pelo mercado neoliberal, veiculou uma sondagem entre 517 espectadores, apontando que 49% deles achavam que o Estado não deveria financiar o cinema brasileiro. E, afinal, qual é a relação dos cineastas com o Estado?

Um retrato desta situação dúbia foi oferecido pelo Festival de Brasília, na sua versão de 1990. Na mesa-redonda "Estado x Cinema: Novas Perspectivas", o debatedor pela parte do Estado, Luis Paulo Veloso Lucas, o economista que tinha sido encarregado de elaborar uma nova regulamentação para o setor cinematográfico - pessoa que na opinião de Luis Carlos Barreto tinha todos os requisitos para fecundar tal legislação, já que era frequentador das mesas de piscina do FestRio (!) -, pois bem, o quase "cineasta" faltou à mesa de debates. Imediatamente se abateu o desânimo entre os presentes, tendo Carlos Augusto Calil exprimido este desencanto, afirmando que só o representante do governo poderia jogar elementos novos na discussão. Ou, visto de outro ângulo, os argumentos dos cineastas e produtores eram todos velhos: a salvação estava no Estado.

O cinema brasileiro, representado por seus cineastas e produtores, nunca abandonou o Estado, mesmo quando achava que o modelo intervencionista da Embrafilme tinha falido. O Estado, como vimos, nunca abandonou o cinema brasileiro. O contexto apenas ficou um pouco mais esquizofrênico, um pouco mais ensandecido. Nesse atestado de confusão mental, a proposta de Jean-Claude Bernardet de valorização da figura do produtor só poderia redundar em elogios vazios, em mais um ponto de expansão para a tradicional verbosidade rococó de alguns cineastas. A favor ou contra, a única saída estava nos cofres estatais (ou municipais).

5. AS MORTES

Certos conceitos estão constantemente em discussão no cinema brasileiro. A morte, assim como seu oposto, o nascimento, é uma das idéias que rondam de perto a existência de um cinema que vive pelas extremas. Ao contrário das cinematografias desenvolvidas, onde um dos temas de análise é a permanência de estilos e gêneros, no

cinema brasileiro estamos sempre debatendo as radicalidades, os estados agônicos.

A primeira morte do cinema brasileiro ocorreu em 1907-11, quando aquilo que Vicente de Paula Araujo definiu como a "Bela Época" esgotou-se. No momento em que Charles Pathé instituiu o aluguel dos filmes em vez da compra, montando aquilo que ficou conhecido como o "golpe de Estado Pathé", ele operou uma revolução mundial. No Brasil, a mistura dos procedimentos de produção e exibição foi substituída pela distinção. Uma terceira figura, a do distribuidor de filmes estrangeiros, comandou a separação dos irmãos siameses. Com isso, os filmes brasileiros, que tinham uma relação de quase harmonia com o exibidor, posto que muitas vezes eles eram a mesma pessoa, foram obrigados a lutar pela mesma tela contra filmes em tudo mais bem preparados. Embora não se possa falar em derrocada da produção, o fim do estado de harmonia provocou um rompimento entre os antigos parceiros. Onde havia paz, a competição capitalista criou para o produtor de filmes brasileiros um inimigo: o exibidor. Com esse trauma, morria a fase primitiva do cinema brasileiro.

A segunda morte aconteceu na passagem dos filmes mudos para o sonoro. Entre 1929 e 1934 a produção em geral e a de ficções em particular vieram em constante declínio. Desta vez, a morte foi física: o público brasileiro aceitou rapidamente a novidade importada. A oposição dos intelectuais encastelados na revista *O Fan* foi impotente contra o avanço do sonoro. Os produtores, como Ademar Gonzaga, foram lentos na importação de equipamentos que nos colocassem no mesmo estágio do filme estrangeiro. A situação de descalabro propiciou o aparecimento de um novo parceiro: o Estado. Os produtores ganharam sustentação nas suas reivindicações, o que lhes permitiu a sobrevivência durante a década de 30.

Houve ainda outras mortes. A da Vera Cruz - o mito do cinema industrial -, na verdade uma "crônica da morte anunciada". A de um gênero como a chanchada, que teve um começo, meio e fim; a da pornochanchada, a do "cinema de autor".

A agonia do cinema brasileiro dos últimos anos parece ser a mais longa e profunda de sua história. O desenlace para tantos problemas parece longe de uma solução criativa. Mas, como sempre, sobreviveremos, porque esta é a nossa sina.