

A crise dos anos 1980 e a exibição cinematográfica ¹

La crisis de los años 1980 y pantalla

The crisis years 1980 and the film exhibition

Anita Simis

Professora livre-docente do programa de pós-graduação em Ciências Sociais da Universidade Estadual Paulista – UNESP, Campus de Araraquara, autora do livro Estado e cinema no Brasil.

Contato: anita@fclar.unesp.br

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) – Brasil.

Resumo:

Nesta pesquisa, procuramos rever as explicações sobre um período conturbado para o cinema brasileiro, mais especificamente aquele que aborda os anos 1980 e meados dos anos 1990. Como se sabe, é neste período que houve uma queda brusca na produção cinematográfica nacional, mas também um momento em que os dados sobre o público espectador oscilaram drasticamente e que as salas de cinema, depois de entrarem em decadência, ressurgiram agora organizadas em um novo sistema de exibição – o Multiplex. Assim, sumariaremos alguns aspectos fundamentais dos períodos dessa crise, estabelecendo marcos significativos de ruptura ou de crise do cinema e defendendo que é a partir de um olhar para o setor exibidor que podemos encontrar as chaves para compreender o dismantelamento de um cinema e a construção de outro.

Palavras-chave: Crise no cinema brasileiro. Exibição cinematográfica. Embrafilme.

Resumen:

En esta investigación, pretendemos revisar las explicaciones sobre un período turbulento para el cine brasileño, específicamente aquel que cubre los años de 1980 y mediados de los 1990. Como todos sabemos es en este periodo que hubo una baja brusca en la producción de las películas nacionales, pero también fue el momento en que los datos sobre el público espectador se fluctuaron dramáticamente y que las salas de cine, después de entrar en decadencia, resurgieron, organizados ahora en un nuevo sistema de visualización - el Multiplex. Así, resumiremos algunos aspectos clave de los períodos de esta crisis, tratando de establecer hitos significativos de ruptura o de la crisis del cine, argumentando que es en una mirada en el sector de la pantalla que podemos encontrar las claves para entender el dismantelamiento de un cine y la construcción de otro.

Palabras clave: Crisis en el cine brasileño. Vista de la película. Embrafilme.

Abstract:

In this research, we try to review the explanations of a troubled period for Brazilian cinema, specifically one that covers the years 1980 and mid 1990. As we all know it will be shown that there was a sharp drop in film production, but it was also the time in which data about the viewing public fluctuated dramatically and that the movie theaters, after coming into decay, resurfaced, now organized into a new exhibition system - the Multiplex. So we will summarize some key aspects of this period of crisis, trying to establish significant milestones of rupture or movie crisis, arguing that it is from a look at the exhibitor sector that we can find the keys to understand the dismantling of a film and the construction of another.

Keywords: Crisis in brazilian cinema. Film exhibition. Embrafilme.

2 Como aponta Cabral (2014), não são comuns os estudos sobre cinema na economia política, possivelmente porque há uma enorme dificuldade em se encontrar dados confiáveis sobre a indústria cinematográfica, falta de postura crítica e fragmentação universitária. Por isso mesmo, creio ser necessário apontar essa nossa inserção, mesmo que tenhamos dificuldade em encontrar dados, e assim contribuir para que outros trabalhos se identifiquem com os enlacs teóricos sobre o assunto, que podem ser consultados na interdisciplinar revisão feita por Cabral em seu primeiro capítulo.

3 Trabalhos como os de Gatti (2005 e 2008) são exceções que apenas confirmam a regra.

Este trabalho procura analisar as transformações no cinema do Brasil e estabelecer marcos delimitadores, acentuando o descompasso que a real diferenciação entre uma política cinematográfica e outra introduzem numa determinada conjuntura, a partir do enfoque da Economia Política do Cinema² que, conforme Wasko (2006), deve incorporar as características que definem a Economia Política em geral, isto é, a transformação social e histórica, a totalidade social, a base moral e a práxis. Procura-se entender de que forma os filmes norte-americanos conseguem dominar o mercado internacional, com quais mecanismos, desafiando mitos como a competição ou a independência, e que implicações, como no nosso caso, isso tem nas outras indústrias nacionais.

Com essa preocupação, mapeamos alguns dos aspectos centrais do período imediatamente anterior ao implante da hegemonia neoliberal dos anos 1990 e suas consequências no cinema, pois foi nos anos 1980 a meados dos 1990 que o cinema brasileiro sofreu uma queda brusca na sua produção cinematográfica, mas também que os dados sobre o público espectador oscilaram drasticamente e as salas de cinema, depois de entrarem em decadência, ressurgiram, organizadas em um novo sistema de exibição chamado Multiplex. Tal sistema aumentou a oferta de salas e trouxe novos equipamentos: telas que refletem a imagem com maior luminosidade, poltronas mais cômodas, som *dolby* digital e um conjunto de serviços diferenciados num único espaço.

Como pensar a crise que se abateu sobre o cinema nos anos 1990? A partir do enfoque da economia política do cinema e das políticas culturais, é comum encontrarmos análises que privilegiam o foco na produção cinematográfica³, tendo em vista que há uma queda da produção a partir dos anos 1990. Assim, no Brasil, trabalhos como Alvarenga (2010), Borges (2007), Chalupe (2010), Ikeda (2011) e Marson (2006), entre tantos outros, procuram compreender como, após a queda, o cinema se reergue, tratando do período que se convencionou chamar de Cinema da Retomada.

No entanto, em nossa argumentação, para explicar essa crise na produção cinematográfica do Brasil, é importante rever alguns dados sobre o desempenho da Embrafilme, empresa estatal cuja política, em conjunto com o Conselho Nacional de Cinema (CONCINE), consistia na conquista do mercado por meio do tripé: incentivo à produção, distribuição e cota de tela, mas levando-se em conta que, dentro dos limites do tema a que nos propomos, não é possível aprofundar e examinar em detalhes todas as implicações da trajetória e da crise dessa empresa, bem como da política cultural do período.

A Embrafilme surgiu em 1969 e se consolidou nos anos em que foi dirigida pelo cineasta Roberto Farias (1974-1979), quando o cinema nacional passou a dominar o mercado. Assim, entre 1974 e 1978, o número de espectadores de filmes nacionais dobrou – de 30 para 60 milhões – e a arrecadação em dólar subiu mais de 288%. São dados que mostram o avanço do cinema nacional em relação ao

4 Utilizamos o trabalho de Johnson para discutir a produção de filmes pornográficos, mas os dados apresentados devem ser tomados apenas como um dos parâmetros, já que outro trabalho tem dados diferenciados sobre o número de filmes pornôs do período. Ver, por exemplo, os dados de Gatti (2008, p. 81) na coluna à direita da tabela 1, que acrescenta uma informação interessante: “a partir de 1985, o filme de sexo explícito toma totalmente o lugar da pornochanchada, inclusive com a migração de artistas, técnicos e produtores”. É preciso refazer a pesquisa para saber quais critérios foram usados, e não persistir no erro que a imprensa da época caiu ao aplicar automaticamente boa parte da produção à denominação de filmes pornôs ou pornochanchadas.

5 Como bem assinalou Marina Moguillansky, é importante distinguir pornochanchada do que se entende por cinema pornográfico, aqui entendido como aquele preocupado apenas com a exibição de cenas explícitas de sexo e praticamente sem nenhum enredo. Sem essa distinção, pode-se pensar que boa parte da indústria cinematográfica brasileira se converteu ao gênero pornográfico e se passa a desqualificá-la por isso. Interessante notar que na Argentina também se produziu filmes de comédias com um toque erótico e que se assemelhavam ao teatro de revista.

estrangeiro, que perdeu público – em 1974, atingiu 170 milhões e, em 1978, 148 milhões – e arrecadou apenas 19% a mais em dólar (LEI básica do cinema brasileiro, 1979).

No período seguinte, de 1978 até 1984, o número de espectadores de filmes nacionais se manteve estável. Entretanto, como nota Johnson (1993, p. 32), entre 1981 e 1988, “os filmes de sexo explícito foram responsáveis por uma média de quase 68% produção total. Em 1988, vinte das trinta maiores bilheterias nacionais foram filmes pornográficos”. Reproduz-se abaixo a Tabela 1 apresentada no artigo de Johnson (1993), que ilustra bem o avanço desse gênero de filmes sobre o restante, mas acrescidos dos dados levantados por Gatti (2008):⁴

Tabela 1 – Produção Brasileira de Filmes: 1978-1989

ANO	TOTAL	PORNOGRÁFICOS	EMBRAFILME	OUTROS	% PORNÔ	PORNOGRÁFICOS (GATTI)
1978	100	15	14	72	15	-
1979	93	07	16	70	08	-
1980	103	32	18	53	31	41
1981	80	63	16	01	79	41
1982	85	59	22	04	69	38
1983	84	62	18	04	74	37
1984	90	64	22	04	71	35
1985	87	59	-	-	68	44
1986	112	69	-	-	62	61
1987	82	43	-	-	52	36
1988	90	68	-	-	76	27
1989	-	-	-	-	-	22

Fonte: Elaboração própria. JOHNSON, 1993, p. 33 e GATTI, 2008, p. 81.

Reavivando a memória, se a partir de 1970 tivemos a pornochanchada – um gênero que era a mistura da chanchada com o erotismo –, com o início da abertura política, durante o governo de Ernesto Geisel (1975-1979), a censura abrandou e a pornografia ocupou o espaço ocioso dos anacrônicos palácios de cinema construídos entre 1920 e 1950. A pornochanchada, os filmes pornográficos que exibiram o sexo de forma implícita e até mesmo aqueles que o exibiram de forma explícita⁵ encontraram um público, até então contido, que ocupou e manteve as antigas salas que resistiram à especulação imobiliária até que, com a proliferação dos videocassetes, especialmente a partir de meados dos anos 1980, seguidos dos DVDs, do *pay per view na televisão* e do acesso à internet, esses filmes passaram à exibição restrita.

De qualquer forma, pornochanchada, filmes comerciais ou filmes de arte e pornôs (explícitos ou não) são parte da produção cinematográfica, assim como na indústria automobilística há a produção de carros populares – baratos, com

poucos acessórios, equipamentos de segurança menos sofisticados – e de luxo. Se houve uma produção maior de filmes pornográficos naquele momento, ela se deu por conta das restrições maiores durante a ditadura cívico-militar, que represou esse acesso por meio da censura, e gerou grande expectativa quando abrandou essa mesma censura, no mesmo momento em que a inflação se impunha com maiores índices, exigindo uma produção rápida, barata e que viesse de encontro a um público.

No entanto, as críticas à política cinematográfica desempenhada durante esse período foram contundentes. Nos limites de nossa discussão, não cabe rever como se deu a crítica de produtores ao que foi chamado de mercantilismo da Embrafilme (que não distinguiu entre gêneros cultos ou incultos, comerciais ou não comerciais, tradicionais ou novatos, industriais ou independentes), ao mercantilismo de certos produtores e à pornochanchada. Porém, resumidamente, em relação ao filme pornô, dizia-se que reafirmavam a marca do cinema brasileiro como uma produção de filmes de nudez e palavras de baixo calão.

Por outro lado, o elevado número de espectadores dos filmes nacionais registrado até meados dos anos 1980, ao invés de festejado, era visto apenas como produto do bom desempenho de alguns poucos filmes: os pornôs e a série *Os Trapalhões* – filmes de comédias destinados ao público infantojuvenil que alcançaram de 4 a quase 6 milhões de espectadores. Contudo, essa série, até hoje vista com preconceito, inclusive no meio acadêmico, sedimentou, conforme Ramos (1987, p. 426), “o segmento mais próximo de um cinema com feições nitidamente industriais”, um cinema popular de massa que se apoiou numa estrutura concentrada e verticalizada, recorrendo a fornecedores especializados (RAMOS, 1995, p. 43).

Na verdade, essas críticas refletem mais: a) a competitividade interna do setor produtor; b) a hostilidade dos exibidores, contrários ao aumento da cota de tela (de 63 dias, em 1969, para 140, a partir de 1979), mas que aos poucos a revertiram a seu favor, isto é, passaram a financiar parte da produção de pornochanchadas e de sexo explícito; e c) a falta de apoio de um público mais elitizado (e respaldado na mídia) ao cinema, um tipo de espetáculo que, como veremos mais a frente, entrava em um momento de transição. Muitos se incomodavam com a fatia que os filmes de maior público abocanhavam com o chamado “adicional de bilheteria”, uma complementação de renda⁶. Como bem notou Abreu (2000, p. 432), “as pornochanchadas incomodavam também os órgãos estatais e as distribuidoras americanas, pois conseguiram efetivamente conquistar importante fatia do mercado com seus modos nada educados e padrões de gosto duvidoso”. E mais adiante acrescenta uma pista para o declínio da pornochanchada e, significativamente, o avanço do filme de sexo explícito nacional: a introdução do *hardcore* norte-americano. Esse rival levou a produção nacional a radicalizar o gênero para o sexo explícito a partir de 1981, momento em que o adicional de bilheteria já estava extinto, causando, segundo Abreu (2002, p. 227), um “golpe

6 O adicional de bilheteria foi criado pelo Instituto Nacional de Cinema e era distribuído a todos os filmes nacionais que cumpriam a cota de tela com valores que variavam, de acordo com o número de espectadores, de 5% a 20% da renda líquida faturada pelo filme durante os dois primeiros anos de sua carreira comercial. Essa forma de compensação foi extinta em 1979, quando essa fonte de recursos, derivada de impostos, passou a incorporar os ativos da Embrafilme (ABREU, 2002, p. 227). Em 2005, o adicional foi reeditado, dessa vez como Prêmio Adicional de Renda.

7 Em 1986, o jornal Folha de S. Paulo publicava uma série de artigos na qual acusava o cinema brasileiro de irresponsabilidade política junto ao seu principal investidor, o Estado. Ver em Estevinho (2003, p. 2).

8 Boca do Lixo é o nome atribuído a um polo cinematográfico da cidade de São Paulo situado entre as ruas e avenidas Duque de Caxias, Timbiras, São João e Protestantes, identificado com a pornochanchada e, depois, com os pornôs.

9 Antonio Polo Galante foi um dos principais produtores da Boca do Lixo, trabalhando com diversos diretores, como Walter Hugo Khouri, Rogério Sganzerla, Carlos Reichenbach e sua própria empresa, a Galante Produções Cinematográficas, chegou a produzir sete filmes em um único ano.

traíçoeiro na economia da Boca do Lixo, atingindo-a duramente em seu aspecto comercial”.

A saída foi realizar filmes como *Coisas Eróticas* (1982), considerado o primeiro pornô nacional de sexo explícito, que resultou em uma das maiores bilheteiras registradas até então: 4 milhões de espectadores. Conforme Abreu (2000, p. 433), esses filmes “produzidos com custos mais baixos e pior qualidade que a pornochanchada, (...) ocuparam vasta fatia de mercado, com cerca de 500 títulos nos anos seguintes”. Eram “os novos bárbaros que chegam vorazes ao mercado, fazendo-nos sentir saudade dos esforços de segmentos da produção paulista e carioca da década anterior”, segundo Ramos (1987, p. 439). Mas, com o tempo, a exibição desse gênero nas salas ficou saturada, repetitiva, e rompeu o frágil equilíbrio do “Cinema da Boca”, embora as ácidas críticas à Embrafilme já tivessem conquistado um certo público, mais elitizado, que facilmente se indispôs com o cinema nacional como um todo.⁷

Um estudo de 1979 esclarece como se dava a competição no mercado de então e, possivelmente, no início dos anos 1980:

A competição entre os filmes nacionais, determinada pela concorrência maior do filme internacional, fez-se entre práticas capitalistas mais *civilizadas* e outras mais *selvagens*. As primeiras procuravam diversificar os gêneros dos filmes, alcançar padrões técnicos e artísticos mais apurados, atingir o público por um equilíbrio ideal entre as suas várias faixas socioculturais, em linguagem mercadológica, as faixas de A a C; em resumo, procuravam fazer um mercado, estável, médio, tradicional. As segundas trabalhavam com um único gênero de filme, de padrão técnico artístico estandardizado, para atender à produção rápida, barata e em quantidade, de um produto que encontrava plena aceitação popular, principalmente junto às faixas B e C; em resumo, tratava-se de operar no mercado com imediatismo, aproveitando ao máximo as potencialidades da relação produto/mercado, antes que elas pudessem se esgotar. (VILLELA, 1979, p. 113)

Anos depois, Ramos (1995, p.16) diria que a produção da Boca do Lixo⁸ foi significativa por ter buscado um diálogo com o público popular e, na maior parte das vezes, sem apoio financeiro da Embrafilme, com uma grande arrecadação em 1973 (89,1%) e uma menor em 1978 (62%) e com filmes que não se restringiram à pornochanchada, mas a uma variedade de gêneros. Referindo-se a Antonio Polo Galante,⁹ Ramos apresenta dados que provam uma intensa produção: 23 filmes rodados entre 1976 e 1982. Segundo esse autor “A rapidez era uma norma: o produto deveria estar nas salas em 2/3 meses após o início da produção, sendo que alguns filmes chegavam a ser produzidos e lançados no tempo recorde de 30 dias” (p. 22). Ainda assim, “a Boca teve dificuldades para se modernizar, para racionalizar uma produção em série mais regulada, homogênea, competitiva no plano nacional e internacional” (p. 24).

Marson (2006, p. 19) também aponta para esses produtores independentes, sem financiamento do Estado, de forma imparcial:

As pornochanchadas na década de 1970 e depois os filmes pornográficos nos anos 80, produzidos no Rio de Janeiro e principalmente na Boca do Lixo, em São Paulo são exemplos dessa produção que existiu à margem da Embrafilme, graças a um particular mecanismo de produção, distribuição e exibição desenvolvido nestes “polos cinematográficos”. (...) De certa forma, o cinema da Boca conseguiu realizar a tão sonhada integração vertical no cinema brasileiro, aliando produção, distribuição e exibição. Essa modalidade de produção cinematográfica ficou conhecida como “cineminha”, em contraposição ao “cinemão”, herdeiro da tradição do Cinema Novo, mais “culto” e financiado através da Embrafilme.

Sem adentrar na discussão entre práticas “selvagens” ou “civilizadas”, entre “cineminha” e “cinemão”, ressaltamos que outros autores ainda reafirmariam essa disputa na produção do período. Essas divisões serão apontadas como parte da crise da Embrafilme, cujas falhas apontadas variam: vão desde o fato de não ter contemplado a exibição do mesmo modo que fez com a produção e a distribuição, até o de ter deixado alastrar o paternalismo, a formação de grupos ou “panelinhas” no meio. Enfim, diversos são os pontos nevrálgicos e não é nossa pretensão discutir em profundidade os erros da empresa. Se, de fato, a partir dos anos 1980, a maior parte dos filmes eram do gênero pornográfico, e não aqueles produzidos pela Embrafilme (conforme os dados de Johnson apresentados na Tabela 1), por outro lado, não há dúvida de que foi a política cinematográfica implementada pelo Concine e pela Embrafilme que ampliou o espaço do cinema nacional desde a década anterior, espaço este que, na década de 1990, foi retomado pelo cinema estrangeiro. Não podemos esquecer, como já mencionamos, que os exibidores responderam ao aumento da cota de tela, financiando parte da produção de pornochanchadas e de sexo explícito, e que filmes da popularíssima série *Os Trapalhões*, já mencionada acima, contaram com o apoio da Embrafilme¹⁰. Por isso, consideramos apropriada a comparação feita por Marson (2006, p. 24): “em 1990, o público de cinema nacional foi de 10,51%, contra 35,93% em 1983, período mais produtivo da Embrafilme. Chegamos a um terço do mercado no início da década de 1980 para retroceder a menos de um quinto em 1990”.

Selonk (2004, p. 116) também confirma essa referência positiva:

A Embrafilme realmente representou uma diferença para a comercialização das películas nacionais, especialmente até os anos 80, porque contava com recursos financeiros para a comercialização, podendo investir em publicidade e promoções, e intermediava a negociação com os exibidores de forma mais eficaz, por possuir maior número de filmes. O apelo comercial de grande parte das obras realizadas e distribuídas com o apoio da empresa atendia os interesses dos exibidores. Além disso, o cinema brasileiro tornou-se um assunto importante para os meios de comunicação e a opinião pública. O êxito do trabalho da Embrafilme fomentou a autoestima do cinema

¹⁰ 32 filmes (dos 41 da série realizados entre 1965 e 1999) contaram com apoio da Embrafilme, e 7 estão entre os de maior público na história do cinema brasileiro, inclusive no período pós-1980. Ver: http://pt.wikipedia.org/wiki/Filmografia_d%27Os_Trapalh%C3%B5es e http://pt.wikipedia.org/wiki/Os_Trapalh%C3%B5es.

11 O artigo permite às distribuidoras estrangeiras abaterem 70% do imposto de renda sobre a remessa de lucros para investir na produção de filmes brasileiros, o que abre ainda a possibilidade de se valerem da cota de tela com as suas produções.

12 Fonte: SIMIS, 2010, p. 149.

13 Fonte: Até 1984: Anuários Estatísticos do Brasil (IBGE). Os dados de 1986-1987 têm como fonte SIMIS, 2010, p. 162-3.

verde-amarelo, que atraía grandes plateias, matérias em jornais e credibilidade dos exibidores.

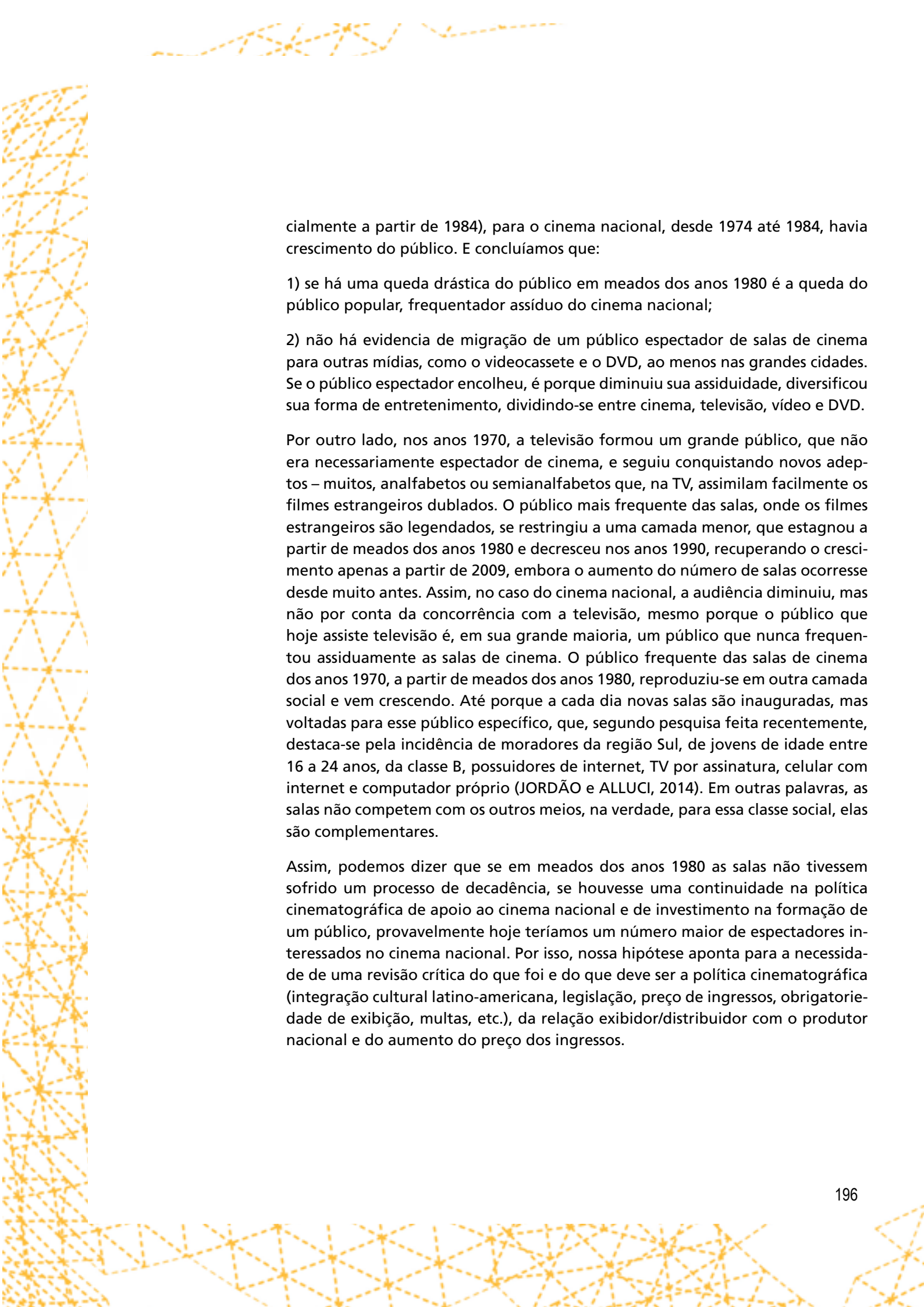
E Cabral (2014, p. 165) também faz uma observação interessante: no rearranjo da cadeia cinematográfica pós-Embrafilme, as *majors*, que formam o conglomerado norte-americano, se posicionaram

[...] de forma altamente competitiva na distribuição dos filmes nacionais. Por sua vasta experiência em escala mundial, e também por contar com benefícios oferecidos pela legislação brasileira (artigo 3º da Lei do Audiovisual¹¹) e com uma nova configuração do parque exibidor, essas empresas transnacionais firmaram uma posição vantajosa no mercado local.

Embora não seja aqui nosso propósito esmiuçar o quadro da política cinematográfica desse período, mas apenas apontar os momentos de ruptura, o início da crise do modelo intervencionista da Embrafilme/Concine está em meados dos anos 1980, já que há um consenso por parte dos estudiosos de que sua extinção pelo presidente Collor, ainda que de forma autoritária, era inevitável – a última “pá de cal” sobre o “cadáver” do cinema brasileiro –, pois, naquele momento, tal modelo apresentava-se bem desgastado e com poucas possibilidades de continuidade, sem legitimidade nem ao menos no campo cinematográfico, quanto mais no Estado ou na opinião pública. Mas, lembrando que, em termos de produção, ainda mantivemos estabilidade, seja com apoio da Embrafilme, seja sem financiamento estatal – 87 filmes em 1985, 112 em 1986, 82 em 1987 e 90 em 1988¹² –, perguntamos: quando exatamente ocorre a crise e de que forma ela se configura? Em que momento se dão os primeiros reveses da fase conhecida como áurea da relação Estado e cinema no Brasil? Por que Ramos (1995, p. 43) afirma que “a crise profunda da industrialização do cinema brasileiro, iniciada na segunda metade dos anos 80, eclode num momento em que um padrão técnico e artístico estava se consolidando”?

É nesse sentido que se faz necessário, do ponto de vista metodológico, repensar a crise do cinema nacional no Brasil desse período, na perspectiva da exibição. Se até o final dos anos 1980, a produção de alguma forma se mantinha, é preciso analisar as outras áreas. Além disso, a exibição torna-se fator importante, pois há uma queda abrupta de espectadores e de salas em meados dos anos 1980 – se em 1982 tínhamos 249 milhões de espectadores, em 1984 passamos para 104 milhões, com leve recuperação entre 1986 e 1987 –, para depois voltarmos a cair. E o número de salas existentes também sofre uma queda drástica, justamente em 1984 – de 2.293 em 1982 para 1.813 em 1984, e outra queda em 1986 para 1.392¹³.

Em outro trabalho (SIMIS, 2014) analisamos alguns fatores que influenciaram essa queda: o amadurecimento da indústria da televisão somado ao aumento do preço dos ingressos num momento de crise econômica no País. No entanto, também apontávamos que, se a queda no número de espectadores repercute negativamente para o cinema estrangeiro (queda esta que só é revertida par-



cialmente a partir de 1984), para o cinema nacional, desde 1974 até 1984, havia crescimento do público. E concluíamos que:

1) se há uma queda drástica do público em meados dos anos 1980 é a queda do público popular, frequentador assíduo do cinema nacional;

2) não há evidência de migração de um público espectador de salas de cinema para outras mídias, como o videocassete e o DVD, ao menos nas grandes cidades. Se o público espectador encolheu, é porque diminuiu sua assiduidade, diversificou sua forma de entretenimento, dividindo-se entre cinema, televisão, vídeo e DVD.

Por outro lado, nos anos 1970, a televisão formou um grande público, que não era necessariamente espectador de cinema, e seguiu conquistando novos adeptos – muitos, analfabetos ou semianalfabetos que, na TV, assimilam facilmente os filmes estrangeiros dublados. O público mais frequente das salas, onde os filmes estrangeiros são legendados, se restringiu a uma camada menor, que estagnou a partir de meados dos anos 1980 e decresceu nos anos 1990, recuperando o crescimento apenas a partir de 2009, embora o aumento do número de salas ocorresse desde muito antes. Assim, no caso do cinema nacional, a audiência diminuiu, mas não por conta da concorrência com a televisão, mesmo porque o público que hoje assiste televisão é, em sua grande maioria, um público que nunca frequentou assiduamente as salas de cinema. O público frequente das salas de cinema dos anos 1970, a partir de meados dos anos 1980, reproduziu-se em outra camada social e vem crescendo. Até porque a cada dia novas salas são inauguradas, mas voltadas para esse público específico, que, segundo pesquisa feita recentemente, destaca-se pela incidência de moradores da região Sul, de jovens de idade entre 16 a 24 anos, da classe B, possuidores de internet, TV por assinatura, celular com internet e computador próprio (JORDÃO e ALLUCI, 2014). Em outras palavras, as salas não competem com os outros meios, na verdade, para essa classe social, elas são complementares.

Assim, podemos dizer que se em meados dos anos 1980 as salas não tivessem sofrido um processo de decadência, se houvesse uma continuidade na política cinematográfica de apoio ao cinema nacional e de investimento na formação de um público, provavelmente hoje teríamos um número maior de espectadores interessados no cinema nacional. Por isso, nossa hipótese aponta para a necessidade de uma revisão crítica do que foi e do que deve ser a política cinematográfica (integração cultural latino-americana, legislação, preço de ingressos, obrigatoriedade de exibição, multas, etc.), da relação exibidor/distribuidor com o produtor nacional e do aumento do preço dos ingressos.

À guisa de uma conclusão

O cinema que se formou após os anos 1990 é um outro cinema. As transformações sofridas sob o aspecto estético, o comercial e sobre o modo de produção já foram estudadas por diversos autores. O que procuramos apontar neste trabalho é que essa transformação tem início a partir da crise não no setor produtor, mas no exibidor, que depois se desdobra para o produtor. O marco fundamental está em meados dos anos 1980. Estudar aprofundadamente esse período da política cinematográfica torna-se essencial para desvendar o momento de ruptura de um cinema popular para o cinema atual, mais elitizado.

Referências

- ABREU, Nuno Cesar Pereira. Boca do Lixo: cinema e classes populares. Tese. 2002. (Doutorado em Multimeios). Universidade de Campinas, Campinas, 2002.
- ABREU, Nuno César Pereira. Pornochanchada. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs.). Enciclopédia do Cinema Brasileiro. São Paulo: Senac, 2000.
- ALBORNOZ, L. A.; MASTRINI, G. A consolidação da televisão a cabo na Argentina. In: CAPPARELLI, S. et al. Enfim, sós: a nova televisão no cone sul. Porto Alegre: L&PM/CNPq, 1999.
- ALMEIDA, Paulo Sérgio; BUTCHER, Pedro. Cinema, desenvolvimento e mercado. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003.
- ALVARENDA, Marcus Vinícius Tavares de. A política cinematográfica brasileira em tempos de globalização – 1999-2003. 2010. 141f Dissertação (Mestrado em Imagem e Som), Universidade Federal de São Carlos, São Carlos (SP), 2010.
- AMARAL, Alysson Felipe. Las políticas cinematográficas de Argentina y Brasil (2003- 2008): entre la dimensión industrial del cine y la democratización cultural. Dissertação (Mestrado), Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires, 2013.
- BOLAÑO, César. Indústria cultural, informação e capitalismo. São Paulo: Hucitec, 2000.
- BOLAÑO, César. Mercado Brasileiro de Televisão. 2 ed.. São Cristóvão, SE: Universidade Federal de Sergipe; São Paulo: EDUC, 2004.
- BORGES, Danielle dos Santos. A retomada do cinema brasileiro: uma análise da indústria cinematográfica nacional de 1995 a 2005. 2007. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação), Universidade Autônoma de Barcelona, Barcelona, 2007.

CABRAL, Ana Julia Cury de Brito. Luz, câmera, (concentr)ação!: as políticas públicas e os mercados cinematográficos do Brasil e da Argentina nos anos 1990. 2014. 242f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

ESTEVINHO, Telmo Antonio Dinelli. Este milhão é meu: Estado e cinema no Brasil (1984-1989). Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003.

GATTI, André Piero. A distribuição comercial cinematográfica. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2008. 80 p. 7. Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/cadernos/lightbox/lightbox/pdfs/Embrafilme.pdf>. Acesso em 20/3/2015.

GATTI, André Piero. Distribuição e exibição na indústria cinematográfica brasileira (1993-2003). 2005. 357f. Tese (Doutorado em Comunicação), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

IKEDA, Marcelo Gil. O modelo das leis de incentivo fiscal e as políticas públicas cinematográficas a partir da década de noventa. 2011. 216f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

JOHNSON, Randal. Ascensão e queda do cinema brasileiro, 1960-1990. Revista USP. São Paulo, n. 19. São Paulo, p. 31-49, 1993.

JORDÃO, Gisele; ALLUCI, Renata Rendelucci. Panorama setorial da cultura brasileira – 2013-2014. São Paulo: Allucci & Associados Comunicações, 2014.

LEI básica do cinema brasileiro, Filme e Cultura, n. 33, maio 1979, p. 114-16.

MARSON, Melina Izar. O Cinema da Retomada: Estado e Cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine. 2006. 203f. Dissertação (Mestrado em Sociologia), Universidade de Campinas, Campinas, 2006.

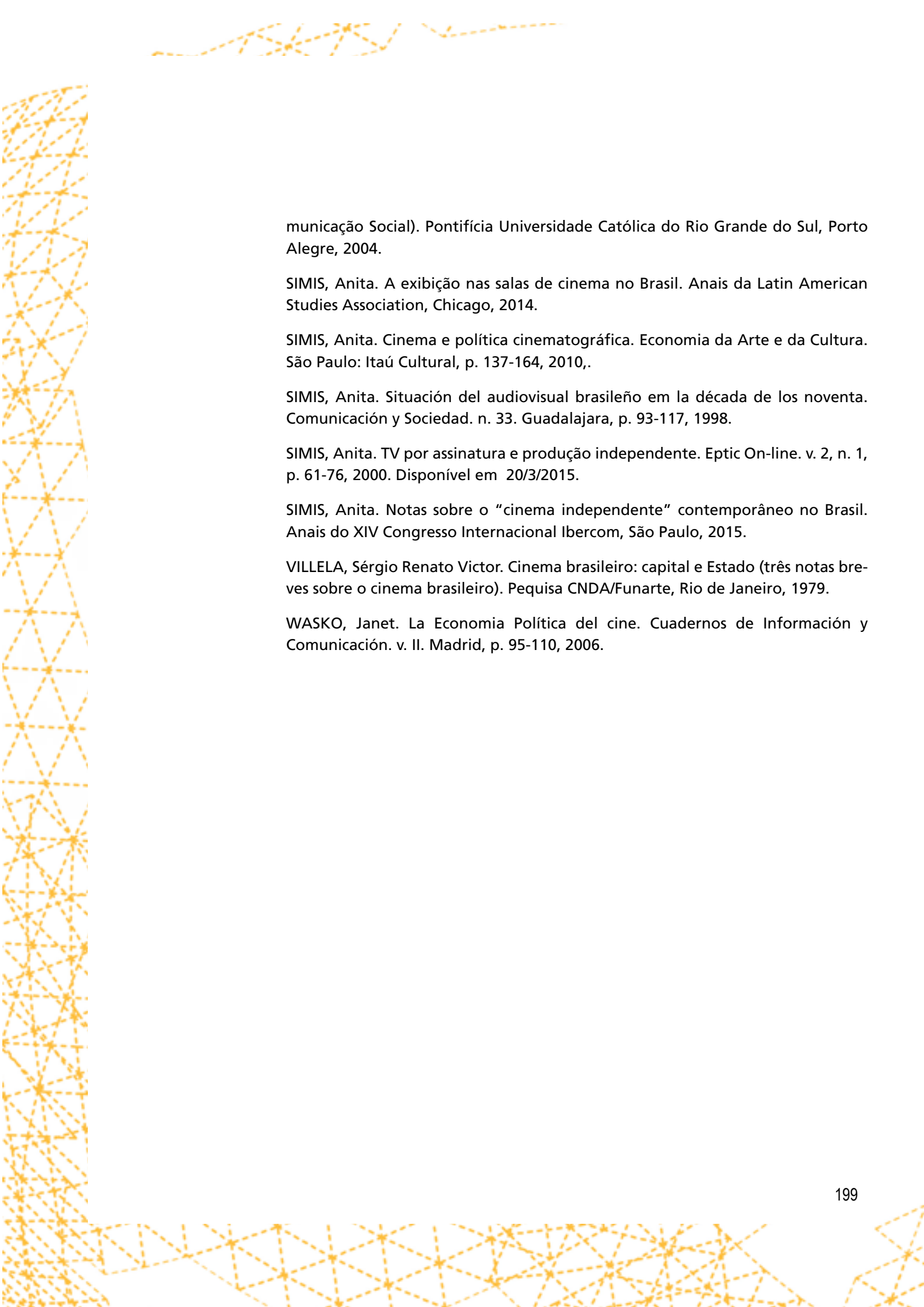
MATTOS, Sérgio. Um perfil da TV brasileira (40 anos de história: 1950-1990). Salvador, Associação Brasileira de Agências de Propaganda/Capítulo Bahia: A TARDE, 1990.

RAMOS, José Mário Ortiz. O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987). In: RAMOS, Fernão (Org.). História do cinema brasileiro. São Paulo: Art Editora, 1987.

RAMOS, José Mário Ortiz. Televisão, publicidade e cultura de massa. Petrópolis: Vozes, 1995.

RELATÓRIO de Atividades do Concine, Ministério da Cultura, segundo semestre, 1988.

SELONK, Aletéia Patrícia de Almeida. Distribuição Cinematográfica no Brasil e suas Repercussões Políticas e Sociais: um estudo comparado da distribuição da cinematografia nacional e estrangeira. 2004. 292f. Dissertação (Mestrado em Co-



municação Social). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

SIMIS, Anita. A exibição nas salas de cinema no Brasil. Anais da Latin American Studies Association, Chicago, 2014.

SIMIS, Anita. Cinema e política cinematográfica. Economia da Arte e da Cultura. São Paulo: Itaú Cultural, p. 137-164, 2010,.

SIMIS, Anita. Situación del audiovisual brasileño em la década de los noventa. Comunicación y Sociedad. n. 33. Guadalajara, p. 93-117, 1998.

SIMIS, Anita. TV por assinatura e produção independente. Eptic On-line. v. 2, n. 1, p. 61-76, 2000. Disponível em 20/3/2015.

SIMIS, Anita. Notas sobre o “cinema independente” contemporâneo no Brasil. Anais do XIV Congresso Internacional Ibercom, São Paulo, 2015.

VILLELA, Sérgio Renato Victor. Cinema brasileiro: capital e Estado (três notas breves sobre o cinema brasileiro). Pesquisa CND/ Funarte, Rio de Janeiro, 1979.

WASKO, Janet. La Economía Política del cine. Cuadernos de Información y Comunicación. v. II. Madrid, p. 95-110, 2006.