

Cineastas e Poder Público no Rio Grande do Sul: Pleitos, Conflitos e Convergências (c.1985-c.1999)

Ricardo De Lorenzo¹

Resumo

O objetivo desse artigo é analisar o processo de criação, organização e legitimação da associação de profissionais de cinema estabelecida no Rio Grande do Sul a partir de 1985. Nesse processo acabaria evidenciada a primazia dos cineastas na hierarquização e no direcionamento da entidade.

Palavras-chave: Cinema; Cineastas; Associação; Rio Grande do Sul

Filmmakers and Public Power in Rio Grande do Sul: Claims, Conflicts and Convergence (c.1985-c.1999)

Abstract

The aim of this paper is to analyze the creating, organizing and legitimating process of the film professionals association in the Brazilian state of Rio Grande do Sul since 1985. This process would evidence the filmmaker's primacy in the hierarchy and direction of the entity.

Keywords: Cinema; Filmmakers; Association; Rio Grande do Sul

1 Doutor em História pela PUCRS. Email: ricardodelorenzo@gmail.com.

Quando os agentes que atuavam na área de cinema no Rio Grande do Sul resolveram constituir uma associação em meados dos anos 80, passaram a trilhar um caminho que vinha sendo percorrido por entidades congêneres existentes pelo país. Isso porque desde 1975, após o surgimento de algumas associações que reuniam produtores, exibidores e distribuidores, começaram a serem criadas outras especificamente formadas por cineastas. O objetivo desse artigo é, justamente, analisar o processo de criação, organização e legitimação da associação de profissionais de cinema estabelecida no Rio Grande do Sul a partir de 1985, considerado para tanto um marco temporal que atravessa a reconhecida crise do cinema brasileiro vivenciada na virada para o último decênio do século XX, e avançando até o período da chamada Retomada do Cinema Brasileiro, em meados daqueles mesmos anos 90, conforme experimentada pelos cineastas rio-grandenses.

As principais entidades de cineastas surgiriam no eixo Rio-São Paulo, que centralizava historicamente a produção de filmes no país. A Associação Brasileira de Cineastas (ABRACI), sediada no Rio de Janeiro, rapidamente se articulou e conseguiu participar dos avanços quanto ao reconhecimento profissional dos envolvidos com as artes, as garantias de direitos autorais e financeiros, a reserva de mercado para filmes nacionais, e a exibição compulsória de filmes de curta-metragem. Em São Paulo, a Associação Paulista de Cineastas (APACI), fundada no mesmo ano, se antagonizaria com a ABRACI, ao reclamar contra os privilégios dos cariocas em sua proximidade com o centro de poder, e ao exigir a descentralização dos recursos da Embrafilme. Nessa linha, seriam criadas associações em Minas Gerais e na Bahia. Os documentaristas, por sua vez, criariam a Associação Brasileira de Documentaristas (ABD), que viria a “congregar a novas gerações alijadas das entidades profissionais e voltadas para um cinema mais comprometido com a experimentação e a formação técnica” (AMANCIO, 2000, p. 63-69). No Rio Grande do Sul, o braço da ABD seria a APTC.

Fundada em 1985, a Associação Profissional de Técnicos Cinematográficos do Rio Grande do Sul e Brasileira de Documentaristas, conhecida como APTC-ABD/RS, APTC/RS ou ABD/RS, e que aqui será sucintamente denominada APTC, surgiu como uma representação dos envolvidos com a atividade cinematográfica existente no Rio Grande do Sul. Nesse processo, acabaria evidenciada a primazia dos cineastas na hierarquização e no direcionamento da entidade. A principal referência para a observação da trajetória da APTC são as publicações oficiais da entidade, especialmente as suas atas e boletins. Informantes privilegiados das designações, contrariedades e projetos da associação.

Certamente não é tarefa fácil identificar o quanto o resultado de uma determinada ação corresponde ao que foi pautado originalmente pelo projeto, inserido entre diversas formas de pressões e limitado pelo seu campo de possibilidades históricas e culturais. Os discursos, e são muitos os relatos sobre a APTC, devem ser apreendidos como indicativos do que foi projetado.

A memória sobre a criação da APTC informa uma intensão de representação coletiva que teria envolvido a entidade desde os seus primórdios. Serviria ela como interlocutora com outras entidades e esferas da vida pública, mas também como mediadora dos limites entre os interesses individuais e uma pauta coletiva aos técnicos e cineastas que visasse como resultado a produção de filmes.

A essência do que seria a pretensão básica inicial da entidade, qual seja, agregar e manter a unidade dos envolvidos com o cinema, não se cumpriria de todo graças aos desentendimentos e não seria despercebida por outros cineastas que com ela estiveram envolvidos desde o princípio, como José Pedro Goulart. Também emergente dos exercícios de memória de alguns cineastas o nome de Giba Assis Brasil, dentre outros, em sua atitude gregária surge citado como responsável pelo movimento em torno da unidade dos associados (APTC-BT-43, 1995).

A gênese da APTC foi apontada em depoimento escrito por Henrique de Freitas Lima, primeiro presidente da associação. Segundo ele, ao exibir seu longa em bitola fílmica super-8mm *Tempo sem glória* no auditório do Museu de Arte de São Paulo (MASP), tomou conhecimento de que a Associação Paulista de Cineastas (APACI) havia fechado um acordo com a Embrafilme para a realização de dez filmes naquele Estado. Segundo o cineasta, aquilo havia chamado a sua atenção sobre as possibilidades de organização. No dia 8 de maio de 1985, em pleno Festival de Gramado, aproveitando o ensejo lançado pelo recém criado Ministério da Cultura na discussão sobre os rumos da Embrafilme, foi criada a APTC. Primeiro representante da entidade, logo depois Henrique de Freitas Lima embarcou para Brasília a fim de participar de uma reunião com o Ministro José Aparecido de Oliveira e outros representantes do setor cultural. O relato do cineasta aponta o ingresso num espaço ocupado por agentes consagrados (LIMA, 1997, p.123).

Aparentemente bem sucedida a princípio, a inserção inicial da APTC no contexto nacional parece ter sofrido um duplo movimento. Henrique de Freitas Lima recebeu apoio de Carlos Augusto Calil, que havia assumido a Embrafilme, e de Gustavo Dahl, novo dirigente do Concine, e passou à condição de conselheiro desse último órgão. Já de seus pares de atuação no Rio e em São Paulo, Freitas Lima afirmou ter recebido forte oposição mesmo antes de sua posse no conselho. Sua estratégia consistiu em solicitar um prazo para conquistar a confiança dos colegas. E, conforme relatou, trabalhar com interesse e compromisso. Na outra ponta, havia a necessidade de gestionar pelos interesses dos cineastas rio-grandenses (LIMA, 1997, p.124).

Enquanto essas articulações iam ampliando os horizontes para a produção de filmes no RS, a APTC fortalecia a sua institucionalização em seu território base. Conforme seu estatuto, aprovado em Assembleia Geral Extraordinária em 1º de junho de 1987, constituiriam os objetivos da APTC a agregação dos técnicos ci-

nematográficos com atividade exercida no Estado do Rio Grande do Sul; a representação e a defesa dos interesses dos seus associados face aos organismos públicos e privados ligados de algum modo com a atividade cinematográfica; o zelo pelo cumprimento da ética profissional; a promoção do aperfeiçoamento profissional; de intercâmbios e convênios; e a assistência em áreas demandadas pelos sócios (APTC, 1987a).

Estruturação, domínio dos cineastas e gestão política

Os cineastas que entraram em atuação no campo cinematográfico rio-grandense a partir da segunda metade da década de 1970 podem ser considerados membros uma geração de filhos de servidores públicos de carreira ou de profissionais liberais. Agentes cuja formação inicial, majoritariamente ocorrida em colégios renomados, frequentados por uma clientela eminentemente de classe média, foi complementada pela inserção em atividades artísticas, notadamente a frequência aos cineclubes (LORENZO, 2013, p.120-160).

Dessa experiência derivaram filmes produzidos em bitola amadora de super-8mm. Resultados de esforços coletivos, onde muitas vezes cada um dos envolvidos nos projetos executava múltiplas funções. Com a transição para os suportes profissionais ocorria uma especialização das atividades

No sentido de identificação e aglutinação do coletivo de envolvidos com a produção de filmes, e levando em conta um processo de hierarquização que resultava na primazia dos cineastas, que garantiriam o controle da pauta da agenda da entidade, a operação da APTC evidentemente tinha seus movimentos iniciais na formação de seu quadro social a partir da definição de quem poderia se associar. Na prática isso se dava pela comprovação do preenchimento dos pré-requisitos exigidos aos ingressantes, o que resultaria em duas categorias de sócios: os efetivos e os

aspirantes. Eram considerados sócios efetivos aqueles que solicitassem ingresso na APTC comprovando a condição de Técnico Cinematográfico reconhecido pelo Ministério do Trabalho. Já os sócios aspirantes seriam aqueles que tivessem obtido o registro provisório junto ao mesmo ministério.

O quarto capítulo do estatuto tratava da eliminação do quadro social, que ocorreria com os omissos às assembleias. Além disso, seriam excluídos “por má conduta, espírito de discórdia ou falta cometida contra o patrimônio moral ou material da Associação, [os associados que] venham a ser considerados elementos nocivos à entidade”. Uma reforma estatutária realizada em 1999 incluiria no grupo dos passíveis de exclusão os inadimplentes com as contribuições sociais e aqueles que desrespeitassem as decisões das assembleias. Essas exclusões seriam prerrogativas da diretoria da APTC e poderiam ser questionadas junto à Assembleia Geral da entidade, que deveria se ater à legislação e ao estatuto.

A representatividade do coletivo dos associados junto à entidade poderia se manifestar com a convocação de Assembleia Geral Extraordinária fundamentada por escrito e assinada por pelo menos vinte e cinco por cento dos sócios efetivos quites com suas obrigações, que deveriam comparecer ao encontro em maioria simples. No âmbito da diretoria, os cargos seriam preenchidos por dois anos, sendo que cada diretoria somente poderia ser reconduzida uma única vez. Para que a renovação fosse constante, mesmo que uma diretoria fosse reeleita, a chapa concorrente somente poderia contar com metade dos membros que a compunham originalmente (APTC, 1987a; APTC, 1999).

Essa mesma Assembleia Geral Extraordinária dos sócios da APTC que aprovou seus estatutos em 1º de junho de 1987, também regulamentou a forma de ingresso dos candidatos ao quadro social da entidade. A diferença em relação ao Estatuto encontrava-se na especificação da possibilidade de ingresso de sócios que não possuíssem registro profissional no Estado do

Rio Grande do Sul. Para que isso ocorresse, o candidato deveria listar documentos que comprovassem sua formação em cursos, a participação em filmes realizados no Estado, ou o trabalho em empresas produtoras devidamente registradas.

Uma especificidade denota a mudança de inflexão em relação ao apogeu do cinema amador realizado no Rio Grande do Sul, que tinha a sua forte visibilidade nos festivais. Invertendo a ênfase para os trabalhos profissionais, seriam acolhidos os candidatos que demonstrassem por documentação, material publicitário ou noticioso, a participação em filmes que tivessem exibição pública não restrita aos festivais. Na reforma dessas normas, realizada em agosto de 2000, ficava especificado que no caso da tentativa de registro de funções técnicas, somente seria levada em consideração a pontuação por trabalhos realizados em bitolas e sistemas cinematográficos profissionais.

Os critérios para a pontuação dos candidatos ficavam definidos de modo que obteriam o registro definitivo aqueles que atingissem 100 pontos e o registro provisório os que obtivessem entre 5 e 95 pontos. O *ranking* de pontuação se atrelava às funções cinematográficas previstas em lei e valorizavam em nível a participação em filmes de longa-metragem, média-metragem, curta-metragem, filmes institucionais, clipes musicais, filmes publicitários, estágios, cursos específicos e vínculo empregatício. Esses critérios de aceite também seriam adotados em 1989 pelo SATED/RS, ano a partir do qual a atividade sindical dos técnicos cinematográficos do Rio Grande do Sul ficaria centralizada naquela entidade (APTC, 1987b; APTC, 2000).

De fato, a Lei Federal No. 6.533, de 24 de maio de 1978, que dispôs sobre a regulamentação das profissões de artista e técnico em espetáculos de diversões, e o Decreto Federal No. 82.385, de 5 de outubro de 1978, que regulamentava aquela lei, serviam de guia para o registro profissional. Essa legislação tornava necessária a comprovação por meio de diplomas, certificados ou a emissão de

atestados por parte de “profissionais de reconhecidos méritos” indicados pelos sindicatos representativos das categorias profissionais a fim de que fosse concedido o registro profissional de artistas e técnicos (LF 6.533, 1978; DF 82.385, 1978).

Quando essa lei passou a vigorar, os envolvidos com o teatro porto alegreense já contavam com as suas associações. Numa época de repressão política, as rivalidades pessoais (atribuídas por alguns dos envolvidos ao amadorismo vigente) cediam espaço para a organização e a representação dos interesses das categorias em processo de profissionalização, tanto por mudanças nas formas de relacionamento, como pelas determinações da nova legislação. O Estado brasileiro, via Serviço Nacional do Teatro (SNT), passou a acenar ainda com recursos para os grupos teatrais organizados. Visando a obtenção desses recursos, os produtores teatrais trataram de criar a APETERGS (Associação dos Produtores de Espetáculos Teatrais), o que foi seguido pelos trabalhadores da área com a constituição da APATEDEGS (Associação Profissional de Artistas e Técnicos de espetáculos de Diversão). Lançadas nas disputas pelos mesmos recursos, essas associações também mantinham uma relação de caráter sindical, dividindo as representações de patrões e empregados (KILPP, 1987, p.182-186). É possível traçar um paralelo dos envolvidos com o cinema em relação aos agentes ligados às entidades teatrais, que procuravam ocupar espaços institucionais dentro do Estado. Uma relação que em ambos os casos implicava ora em denúncias de abandono, ora de favorecimento (KILPP, 1987, p.200-201 e 206).

No âmbito específico da APTC, ressalta-se seu papel no registro dos cineastas, grupo que pontuaria a entidade, ainda que não fosse a categoria predominante numericamente. Essa observação se confirma quando analisamos uma listagem dos sócios da APTC vigente no ano de 2008.

Naquele ano de 2008, a APTC atingira o registro de 247 sócios desde a sua fundação. Um total de 139 associados permanecia

em dia com a instituição. Uma centena desses 247 sócios era registrada como cineasta, sendo que 72 nomes estavam com a sua inscrição ativa.

O fracionamento desses números permite algumas observações. Como não tive acesso às datas de filiação de cada sócio, procurei relacionar a antiguidade do sócio com o seu número de registro na entidade. Sei que Ana Luiza Azevedo se associou em abril de 1986 e recebeu o número “061”. Seu nome aparece bem ao final do primeiro quartel de associados [P(25)]. Os sócios registrados no terceiro quartel da lista [P(75)] iniciaram a sua atividade a partir da década de 1990.

Fato é que, em 2008, dos 62 sócios mais antigos (35 deles cineastas), apenas 19 continuavam nas fileiras da APTC. Quase todos eles (16 nomes) eram cineastas. Quando consideramos a meta-de mais antiga dos sócios [P(50)], são relacionados 124 nomes (55 cineastas), sendo que, em 2008, apenas 37 nomes continuavam ativos na associação. A maior parte deles, 29 indivíduos, registrados como cineastas. Percebe-se assim, que a reprodução dos sócios nos quadros da APTC foi mais forte entre os cineastas (APTC, 2008a; APTC, 2008b).

Além dos registros dos associados, a primazia dos cineastas também pode ser apontada a partir da composição das chapas concorrentes aos cargos diretivos da APTC. Em sua maioria aparecem os nomes de cineastas à época da eleição, ou nomes muito próximos a cineastas. Exceto na primeira e na última eleição realizadas no período considerado, todas as chapas tiveram em sua composição nomes que em sua maioria eram diretores de filmes.

Quando passamos para a observação da atuação pública da entidade, percebemos que boa parte das tomadas de posição efetuadas estão ligadas à defesa do reconhecimento da APTC como representação legítima junto à instâncias de atuação diversas. Por outro lado também é possível perceber os gestionsamentos

que derivam de posições ou do reordenamento das posições dos integrantes dentro da instituição, movimentos resultantes de influências do campo ou que por si mesmo permitem a definição de posições junto ao próprio campo.

Até meados de 1989, a APTC era uma entidade pré-sindical registrada no Ministério do Trabalho. Seus sócios foram então convocados para uma Assembleia Geral Extraordinária que discutiu e aprovou a transformação da APTC em entidade associativa de caráter não sindical, inscrita no Cartório de Registro Especiais, além de ser participante do Conselho Nacional da Associação Brasileira de Documentaristas (ABD).

O registro da APTC como entidade pré-sindical ocorrera em razão de não haver uma entidade sindical atuando no setor artístico no Rio Grande do Sul. Em maio de 1987, os associados da APTC, seguindo os passos da criação de sindicatos de trabalhadores das categorias profissionais cinematográficas no Rio de Janeiro e em São Paulo, aprovaram a solicitação da investidura da APTC com entidade sindical junto ao Ministério do Trabalho. Conforme um relato de 1989, a APTC continuou operando mais como uma associação do que um sindicato no sentido estrito de representação trabalhista.

Em 1º de junho de 1987, a seção sindical da APTC foi separada formalmente da entidade de classe. A ideia era esperar por uma resposta definitiva do Ministério do Trabalho sobre o reconhecimento do sindicato mantendo as duas existências paralelas. Tanto o braço sindical como o associativo teriam a mesma diretoria, o mesmo quadro associativo, manteriam os mesmos critérios de ingresso, sede e datas de reunião. A intenção era, inclusive, manter o mesmo nome: APTC/RS.

Quando finalmente o Ministério do Trabalho emitiu o seu parecer, a proposição da APTC acabou indeferida. Na mesma época em que o braço sindical da APTC foi criado em assembleia, havia

sido criado o Sindicato dos Artistas e Técnicos de Espetáculos de Diversões do Rio Grande do Sul (SATED/RS). A decisão sobre a situação da APTC foi semelhante àquela tomada pelo Ministério para os sindicatos constituídos no Rio e em São Paulo. Nas três cidades deveriam ser reconhecidos como representação sindical os SATEDs locais.

Depois de outubro de 1988, promulgada a nova Constituição Federal, não havia mais a necessidade de registro prévio junto ao Ministério do Trabalho. Permaneceu o princípio da unicidade sindical. Nesse contexto, levando em conta as “ótimas relações” da APTC com a diretoria eleita do SATED em 1987, teve prevalência entre os associados a proposição de extinção das pretensões sindicais da APTC. Menos voltada para questões relacionadas com a área trabalhista, a entidade se voltaria para os pleitos ligados ao reconhecimento e à legitimação sócio-política dos associados. Essa situação parece não ter acarretado em maiores dissabores, pois as reuniões da APTC continuariam ocorrendo na própria sede do SATED, no centro de Porto Alegre (APTC-BT-18 e 19, 1989).

Uma das preocupações reinantes na APTC sempre foi manter os sócios em dia com as informações sobre festivais, mostras e concursos de filmes, além de manter mapeadas as possibilidades de acesso aos equipamentos e ao financiamento de origem pública ou privada. Por outro lado, inserir a entidade em eventos e nos espaços onde a sua representatividade era demandada também foi atividade rotineira da APTC.

Em seu espaço quase que natural, o Festival do Cinema Brasileiro de Gramado, a APTC inseriu-se permanentemente nos debates. Ao retomar os aspectos do evento de 1989, o Boletim Oficial da APTC projetava o fortalecimento da representatividade da associação para o ano seguinte, desde que a sua atuação fosse coesa. Para a direção da APTC, à época capitaneada por José Pedro Goulart, o Festival de Gramado levaria em conta as posições dos

profissionais da área de cinema uma vez que elas fossem “claras, coerentes e representativas da classe cinematográfica como um todo” (APTC-BT-18,1989).

Essa disposição da APTC para a representação dos associados por vezes podia gerar atritos. Em agosto de 1989, o Boletim n.18 da APTC registrava o recebimento de correspondência emitida pelo presidente do Sindicato da Indústria Cinematográfica do Rio Grande do Sul (SIC), representante dos exibidores, Elias Kali Pocos, que solicitava a retificação de uma “alfinetada” dada pela APTC no informativo anterior.

Aconteceu que a APTC relatara que o SIC, ausente há muito das reuniões do Instituto Estadual do Cinema (IECINE), órgão do Governo do Rio Grande do Sul, havia reclamado ao Conselho de Desenvolvimento Cultural do Rio Grande do Sul (CODEC) sobre as normas definidas para um concurso. Ainda que a reclamação de Kalil Pocos afirmasse que a correspondência ao CODEC não era um protesto, e que o SIC não se ausentara das reuniões do IECINE, o título do tópico do informativo da APTC que tratava do assunto era enfático: “Não erramos”. Parece que a ideia era deixar claro quem se fazia presente e honrava seus compromissos junto aos representados e quem não merecia a mesma consideração. Nesse sentido, a APTC procurava fincar as raízes de sua legitimidade frente aos seus associados (APTC-BT-19, 1989).

Sócios que nem sempre parecem ter respondido plenamente aos chamados da entidade para a participação direta. Ainda que certas assembleias tivessem atraído cerca de 40 associados, há registros de reclamações pela diminuição do quórum para cerca da metade desse número em outras reuniões. Os números de votantes nas eleições para as diretorias da APTC realizadas entre 1985 e 1999 também demonstram uma mobilização não tão contundente por parte dos sócios. Atraindo em torno de 30 eleitores entre 1985 e 1989, as eleições realizadas na década seguinte perderam cerca de um terço de seus votantes. Um esvaziamento

numérico que não deve ser interpretado necessariamente como perda de legitimidade e representatividade social da entidade. O que parece é que as decisões sobre os rumos da APTC sofreram forte influência de um grupo restrito, que se manteve filiado e em atuação na maior parte do tempo, grupo esse cujo ponto de ligação era a empresa Casa de Cinema de Porto Alegre.

Surgida em 1987 a Casa de Cinema operou inicialmente como uma cooperativa que reunia realizadores agrupados em quatro produtoras (Ana Luiza Azevedo, Angel Palomero, Carlos Gerbase, Giba Assis Brasil, Jorge Furtado, José Pedro Goulart, Luciana Tomasi, Mônica Schmiedt, Nora Goulart, Roberto Henkin, Sérgio Amon, Werner Schunemann). Oriundos alguns do ciclo do Super-8 que eclodiu no Rio Grande do Sul na segunda metade da década de 1970 e outros de experiências televisivas, formados predominantemente na área de jornalismo e comunicação, a ideia que os agregava era que tivessem um espaço para trabalhar a distribuição dos filmes já realizados e pudessem planejar novos trabalhos. A partir de 1991 a cooperativa se tornou uma produtora com seis sócios remanescentes (Nora Goulart, Luciana Tomasi, Jorge Furtado, Giba Assis Brasil, Carlos Gerbase, Ana Luiza Azevedo). Deste momento em diante, qualquer resquício de amadorismo cedia espaço para as produções comerciais próprias ou terceirizadas. Quando se tratou das relações com o poder público, a Casa de Cinema rapidamente tratou de ocupar os espaços disponibilizados, de forma direta, ou através dos postos ocupados dentro da APTC, entidade tornada interlocutora “natural” dos cineastas com o Estado. Essa interlocução podia ser considerada diretamente através da presença dos sócios da Casa de Cinema nos postos da APTC, mas também quando consideramos a presença nesses mesmos postos de colaboradores costumeiros ou ocasionais da Casa de Cinema (APTC, 1985-2002).

Do ponto de vista das reivindicações da APTC, havia uma preocupação evidente em se garantir o maior número possível de empregos a cada filme realizado. Para tanto era acionada a par-

ticipação dos representantes da APTC relacionados nas comissões que definiam os critérios de financiamento. No final dos anos 80, o posicionamento da APTC equivalia à manutenção da própria atividade cinematográfica no Rio Grande do Sul. Tanto é que em novembro de 1989, uma reunião em caráter de urgência era convocada para se discutir o posicionamento da APTC frente à comissão encarregada de definir os critérios para o concurso estadual de curtas-metragens. A APTC tentava definir seus pleitos na constituição do júri do concurso e na forma como a própria comissão atuaria a partir de então (APTC-BT-19, 1989).

Plano Collor

A crise sofrida pelo cinema brasileiro no final dos anos de 1980 foi generalizada, atingindo o grosso de sua produção, centrada no eixo Rio-São Paulo, e com maior força as exíguas produções regionais. A crise inflacionária do período diminuiu o poder aquisitivo da população, e prejudicou a média das bilheteiras em comparação à década anterior e mesmo ao início da própria. A isso é possível adicionar a estagnação da qualidade dos filmes produzidos, enquadrados no modelo que a Embrafilme adotava aos seus financiamentos e que pouco incentivava mudanças nos paradigmas. Ao fim do período, apenas produções pontuais e os tradicionais filmes dos meses de férias escolares do quarteto de comédicos Os Trapalhões traziam algum movimento de bilheteria aos filmes nacionais. Produções que somente nos festivais e em algumas revistas especializadas apareciam com destaque.

A “pá de cal”, num dizer do cineasta Arnaldo Jabor, sobre esse sistema em franca decadência foi depositada em 16 de março de 1990, quando um dia após a posse do governo Fernando Collor de Mello foi anunciado o fim de quase todos os instrumentos de apoio estatal aos meios artísticos-culturais, incluindo a extinção do Conselho Nacional do Cinema (Concine), da Fundação do Cinema Brasileiro, da Embrafilme (produtora e distribuidora) e a revogação da Lei Sarney (fonte de captação de recursos junto à iniciativa privada, tendo por retorno a esta benefícios fiscais).

O resultado foi a “implosão” do cinema brasileiro. Entre 1990 e 1994, pouco mais de dez filmes de longa-metragem foram lançados no país, sendo que a maioria mal ultrapassou as exibições realizadas nos festivais. Espaços que sofreram uma crise sem precedentes mesmo se comparada ao auge da censura sob a ditadura militar, a ponto do Festival de Gramado abrir espaço ao cinema ibero-americano, única forma de continuar existindo sem a presença das produções brasileiras.

Marcada para o dia 26 de março, foi convocada uma reunião para que os associados da APTC obtivessem informações e debatessem as medidas adotadas pelo Governo Federal. A preocupação corrente se relacionava com a ausência de alternativas para a manutenção das atividades desenvolvidas pelos órgãos extintos. O Ministério da Cultura ficara reduzido aos *status* de secretaria de governo, e, além da extinção dos mecanismos fiscais de fomento, todas as atividades de gerência e fiscalização das áreas culturais foram restritas à atuação de dois institutos, o já existente Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e o Instituto de Arte e Cultura (IBAC), que necessitava de regulamentação.

Da discussão dos efeitos do Plano Collor resultou um documento que serviria de base às principais entidades culturais do Rio Grande do Sul (Sindicato dos Artistas – SATED, Associação dos Produtores Teatrais – APETERGS, Cooperativa dos Músicos – COOMPOR, Associação Chico Lisboa dos artistas plásticos, além da própria APTC). No dia 29 de março esses órgãos se reuniram e prepararam uma carta conjunta que trilharia um caminho até ser apresentado em Brasília ao Secretário de Cultura, o cineasta Ipojuca Pontes. Poucos dias depois, em Florianópolis, a APTC participou de um Encontro de Cineastas do Sul, que resultou em documento semelhante ao gerado no Rio Grande do Sul.

Nesse âmbito de atuação estadual, a APTC reforçou o seu posicionamento ao participar, junto com as entidades citadas, da criação

do Fórum em Defesa da Cultura do Rio Grande do Sul (FDC/RS). A iniciativa era da Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre, e tinha por objetivo reunir “pessoas e entidades ligadas à cultura no estado, para pensar alternativas e fazer frente ao Plano Collor”.

Reuniões gerais e por comissão foram realizadas, contatos com movimentos congêneres do Rio de Janeiro e de São Paulo foram mantidos, deputados federais gaúchos foram procurados para que interviessem nas votações das medidas provisórias para a área cultural enviadas pelo governo ao Congresso nacional, e a proposta das secretarias estaduais de cultura sobre a criação de um fundo de desenvolvimento cultural foi rechaçada. O Fórum se posicionava contrariamente às formas de gerenciamento estatal da cultura em detrimento da liberdade de ação dos produtores independentes.

Para a APTC, o objetivo do FDC/RS foi alcançado, ainda que sua atuação tenha se concentrado no mês de abril de 1990. A população fora informada dos efeitos do Plano Collor através de um manifesto que também pleiteava a participação da sociedade civil nos órgãos culturais. Esse documento foi entregue ao Secretário Adjunto da Cultura da Presidência da República, o também cineasta Miguel Borges, que teria conversado com os manifestantes e dado respostas consideradas genéricas: “nada foi extinto”, “as novas entidades vão assumir os compromissos das antigas”, “o governo está preocupado com a produção cultural”. Pouco para quem clamava por definições, mas o contato que então se mostrava possível, na medida em que o FDC/RS não conseguia angariar nem mesmo os recursos necessários naquele primeiro momento para que fosse enviado um representante que discutisse diretamente em Brasília as reivindicações dos artistas e produtores. Muito menos ainda conseguia o FDC unificar ideias e confeccionar uma proposta de substituição para a extinta Lei Sarney de incentivo à cultura.

Em âmbito nacional, a APTC recebeu uma convocação para apresentar-se em fins de julho de 1990 na capital federal. Represen-

tante do cinema gaúcho, a APTC participava da apresentação ao governo federal de um anteprojeto de lei que seria enviado ao Congresso Nacional com a revisão da legislação cinematográfica brasileira conforme os parâmetros estabelecidos pelo governo. Essa apresentação ocorreria perante uma comissão conjunta do Ministério da Economia com a Secretaria de Cultura, formada ainda por representantes do Itamaraty, do Ministério da Indústria e Comércio e do Comércio Exterior. Henrique de Freitas Lima, em nome da APTC, apresentou uma crítica dos órgãos cinematográficos extintos (Concine, Embrafilme, FCB) e expôs as proposições dos realizadores gaúchos:

revisão das chamadas 'receitas institucionais' do cinema brasileiro, a criação efetiva de mecanismos que obriguem as emissoras de TV a co-produzirem filmes, implementação do Fundo Nacional para o desenvolvimento da Indústria Cinematográfica, instrumento de crédito para a produção, distribuição e exibição, revisão da política cambial e alfandegária que subsidia o cinema estrangeiro, além de uma série de colocações sobre o curta-metragem, reserva de mercado e o novo IBAC que ainda [até aquele momento] não saiu do papel (APTC-BT-22, 1990).

Durante a fase mais aguda da crise gerada pelo Plano Collor, o alvo preferido dos envolvidos no setor cultural, em âmbito nacional e também rio-grandense, excetuando-se o próprio Presidente Fernando Collor, foi o Secretário da Cultura, Ipojuca Pontes. Cineasta, Ipojuca Pontes era tratado desde a divulgação do Plano Collor como uma espécie de traidor da classe artística (APTC-BT-21 e 22, 1990; APTC-BT-23, 1991).

Pois foi justamente para essa espécie de *persona non grata*, sempre referida como Sr. Ipojuca, num formalismo que procurava mantê-lo afastado de intimidade como seus colegas de ofício, que durante o Festival de Gramado de 1990, os representantes

da Associação Brasileira de Documentaristas (ABD), seções RJ, SP, CE, MA e RS (constituída pela APTC) apresentaram uma carta aberta que tratava de propostas para uma política para os filmes culturais que entrasse na agenda de ações do Governo Federal. A carta salientava que o chamado cinema cultural, que envolvia curtas e médias-metragens em 16 e 35mm, era uma atividade fundamental para a garantia de diversidade e renovação da atividade cinematográfica brasileira, diferente da produção comercial, e por isso, necessitada de fomento específico do setor público. Definido esse posicionamento, o documento da ABD solicitava uma série de procedimentos por parte do Governo Federal:

- a) que seja reativado o funcionamento da Lei do Curta metragem, principal responsável pelo salto de qualidade da produção cultural nos últimos anos;
- b) que o Centro Técnico Audiovisual se mantenha como valioso patrimônio instalado e com baixo custo operacional para prestação de serviços exclusivamente aos filmes culturais, além de continuar propiciando parâmetro técnico e desenvolvimento tecnológico, conforme convênio assinado com o Governo do Canadá;
- c) que o recém criado IBAC cumpra os objetivos e compromissos que herdou da extinta FCB, de apoiar a produção de filmes culturais, bem como sua difusão;
- d) que uma parte dos recursos gerados pela atividade cinematográfica seja reinvestido na produção de filmes culturais;
- e) que, em virtude da complexidade de seu processo, o cinema disponha de uma estrutura autônoma no IBAC;
- f) que os realizadores de filmes culturais, através da ABD, estejam representados na composição do CNPC Conselho Nacional de Política Cultural (APTC-BT-22, 1990).

A atuação da APTC pela reinstauração dos mecanismos de fomento à produção de filmes também se voltava para pleitos bem específicos, como a solicitação de manutenção dos concursos de

curtas-metragens e o desafogamento financeiro dos cineastas que levavam seus filmes adiante sem a garantia de recebimento dos recursos prometidos. O modo de operação política da APTC era variável. Nos contatos com os governos estadual e federal, a entidade apostava no seu trabalho político e, quando sentia necessidade, conclamava a categoria. Se novos pleitos pareciam colocar em risco o andamento das negociações com os órgãos públicos, como no momento em que alguns associados reivindicavam a intermediação da entidade na suplementação de verbas, a APTC submetia a decisão à Assembleia Geral. Porém, quando o diálogo com o poder público parecia se esgotar, a APTC não se furtava em acionar o poder judiciário, como ocorreu no final de 1990, quando a Secretaria de Cultura da Presidência da República parecia inoperante ou insensível aos clamores dos artistas (APTC-BT-22, 1990; APTC-BT-23, 1991).

Atuação pós-Plano Collor

No dia 8 de março de 1991, faltando poucos dias para que o Plano Collor completasse um ano, o Secretário de Cultura da Presidência da República, Ipojuca Pontes, deixou o governo. No mesmo dia, foi assinado pelo governo um “Pacote Audiovisual”, que continha uma série de portarias e revogações de resoluções anteriores que assimilavam a “implosão do Cinema Brasileiro”, mas não definiam parâmetros para a sua reconstrução imediata. O que havia era a promessa de um projeto de lei a ser enviado ao Congresso Nacional definindo novos parâmetros para a indústria audiovisual. Ainda assim, nesse auge da crise do cinema brasileiro pós-Plano Collor, alguns cineastas rio-grandenses, como aconteceu em outros Estados, conseguiram furar o embargo financeiro à produção, notadamente através da produção de curtas-metragens (APTC-BT-24 e 25, 1991).

Ainda por essa época, se em âmbito nacional a situação continuava tomada pelo impasse e a incerteza quanto aos mecanis-

mos de fomento cultural, no âmbito rio-grandense a APTC conseguia obter resultados em favor de seus pleitos. Um concurso de projetos para cinco filmes em curta metragem fora conveniado com o Governo do RS. O dinheiro havia sido depositado na conta da APTC. Nesse momento em que a presença do poder público era demandada quase que de forma desesperada, o Estado, não organizado de modo a administrar diretamente a execução do projeto, repassava à APTC a responsabilidade (APTC-BT-25, 1991).

Também na esfera pública municipal a APTC conseguia obter mecanismos de financiamento aos seus associados, além de garantir a própria participação desses nas decisões relativas à distribuição dos recursos levantados. Em outubro de 1991, uma chamada para inscrições num concurso para filmes em 16mm era lançada. Com verba aplicada pelo Funcultura da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, o edital se assemelhava àquele do concurso estadual, tendo os sócios da APTC discutido e montado a versão definitiva do edital.

Na composição do júri desse concurso, que deveria ter pelo menos dois terços de seus integrantes residentes fora do Rio Grande do Sul, a APTC indicava um dos nomes. Um segundo nome era chancelado pela Secretaria Municipal de Cultura, e o terceiro componente do júri era escolhido de comum acordo entre ambas as entidades. Além disso, num campo onde poucos nomes mantinham uma produção continuada, um aspecto do edital era definido pela APTC como “novidade”: a necessidade de um dos três filmes a serem escolhidos possuir a assinatura de um diretor estreante.

Ficava garantido aos já iniciados o acesso a maior parte dos recursos disponibilizados. Modelo que seria utilizado em outros momentos, como em 1995, quando um concurso para o financiamento em curtas-metragens em 35mm promovido pelo governo do Rio Grande do Sul também determinada que “pelo me-

nos um” desses filmes seria de diretor estreante. No júri desse certame, composto por cinco membros, o cineasta Sérgio Silva, representante da APTC, Mônica Schmiedt, nomeada pelo SATED, e integrante da APTC, Mário Luís dos Santos, indicado pelo Sindicato dos Exibidores, Vera Zaverucha, do IECINE, que recebia forte influência da APTC, e Luiz Cesar Cozzatti, crítico de cinema indicado pela Cinemateca Paulo Amorim, ligada ao governo do estado (APTC-BT-26, 1991; APTC-BT-46, 1995).

O reconhecimento de uma espécie autonomia do campo por parte dos poderes públicos admitia a pertinência e a profissionalização da atividade, facultava aos seus componentes e instituições a constituição de critérios próprios de distribuição dos recursos alocados, mas não impedia que a relação entre APTC e governo fosse por vezes atribulada. Especialmente no período de crise e indefinições vivenciado no início dos anos 90.

O concurso de filmes com recursos do governo do Estado, que iniciara com um depósito inicial de vinte por cento dos recursos destinados à produção de três curtas-metragens na conta bancária da APTC, encontrava-se emperrado nos meses finais de 1991. Os valores que completavam o montante prometido ainda não haviam sido entregues aos cineastas.

Em seu boletim de 10 de outubro de 1991, a APTC informava aos seus associados que prosseguia o impasse com o governo de Alceu Collares (PDT). O convênio para o financiamento do concurso havia sido firmado durante a administração estadual anterior, exercida nos meses finais de 1990 por Synval Guazzelli (PMDB). No Festival de Gramado realizado há poucos meses, a Secretaria Estadual de Cultura havia prometido a liberação de pelo menos metade dos valores devidos. Mas naquele mês de outubro o numerário permanecia retido na Secretaria na Fazenda, sem que se permitisse alimentar a esperança por parte da diretoria da APTC de que a outra metade fosse entregue.

Essa descrença não significava que se abandonasse a pressão. A APTC exigia a verba original com as correções das perdas inflacionárias, pois somente dessa forma seria possível cumprir o convênio “e reestabelecer a justiça”. A promessa era de que, se o dinheiro não fosse liberado, seria convocada uma assembleia geral extraordinária da APTC, para que os sócios decidissem o destino da primeira parcela depositada na conta bancária da entidade. Essa particularização que então ocorria na administração dos recursos públicos também podia ser identificada em relação ao concurso promovido pela Prefeitura de Porto Alegre, pois, naquele mesmo informe, a APTC alertava aos seus sócios inadimplentes sobre a proibição de suas participações naquele certame conveniado (APTC-BT-26, 1991).

No primeiro trimestre de 1992 a situação continuava praticamente inalterada. Além das cobranças da APTC sobre o dinheiro que faltava para a realização dos cinco curtas prometidos pelo Estado do Rio Grande do Sul, a entidade se voltava contra a legitimidade da política de cultura daquele governo estadual. Questionava-se a constitucionalidade do Conselho Estadual de Cultura (CEC) nomeado por Alceu Collares, que apesar de provisório, estaria “decidindo o futuro da política cultural” do Rio Grande. A APTC chegava a chamar esse conselho de “fora da lei”, pois fora nomeado diretamente pelo governador sem que tivesse prerrogativa para tanto. Ainda que existisse a promessa de eleição para dois terços de seus membros, a APTC se juntava a pressão exercida por outras entidades de classe e por parte do poder legislativo. A pretensão era manter atenção sobre os eventos e participar do processo que poderia resultar no estabelecimento de regras para a área de cultura do Estado (APTC-BT-27, 1992).

No início do segundo semestre de 1992 era finalmente lançado pelo Estado do Rio Grande do Sul em parceria com a APTC um edital para a realização do prometido concurso de projetos de filmes gaúchos em bitola profissional 35mm, agora reduzido para dois filmes. O documento associava os membros da APTC à

obtenção de uma verba garantida. Um dos artigos definia que a equipe básica de cada um dos projetos inscritos deveria ser preenchida por pelo menos três associados da APTC que estivessem em dia com suas contribuições (APTC-BT-29, 1992). O modelo do júri que escolheria os filmes que fariam jus aos recursos disponibilizados, reproduzia a estrutura do concurso da Prefeitura de Porto Alegre. Um nome era indicado pela APTC, outro pelo poder público, e um terceiro era selecionado de comum acordo entre ambos. (APTC-BT-29, 1992).

Quando no início de 1993 foi anunciada a eleição para a definição de dois terços do Conselho Estadual de Cultura, a APTC apresentou a documentação solicitada aos que pleiteavam um assento no colegiado. Aos seus associados a APTC informou que o representante no Conselho seria escolhido em assembleia geral. No mesmo informe, a diretoria da APTC enfatizava a força política que a associação dispunha para legitimar o seu ingresso. Além disso, sem discutir a legalidade ou não da decisão sumária, comunicava que os pagamentos recebidos pelo conselheiro eventualmente eleito deveriam ser convertidos para a própria APTC “sem choro nem vela” (APTC-BT-29, 1992).

A votação somente ocorreria no segundo semestre de 93. E esse processo eleitoral foi bastante criticado pela diretoria da APTC, que viu nele uma “sucessão de equívocos”, especialmente no que concernia à divisão de segmentos do conselho, ao cadastramento de empresas em patamar de igualdade às entidades de classe e à manutenção dos mandatos de quatro anos, que naquele momento significaria o extrapolamento da gestão empossada no governo estadual. Apesar disso, a APTC, como única entidade cadastrada, indicou e elegeu seus dois representantes no segmento “Artes Plásticas e Cinema e Vídeo”: Sérgio Silva, como conselheiro titular, e Liliana Sulzbach como suplente. Um terceiro nome eleito para o segmento, José Francisco Alves, vinculado ao setor de artes plásticas, teve o apoio da APTC (APTC-BT-32, 1993).

Após a posse dos conselheiros, em 21 de dezembro de 1993, a APTC tentou pautar a agenda inicial do CEC com algumas tarefas que considerava urgentes. Desejava-se alterar o regimento interno do conselho, considerado incompatível com as atividades da Secretaria Estadual da Cultura. E, especialmente, era do interesse da APTC alterar os critérios de formação e duração dos mandatos dos conselheiros. Foram retomadas as críticas à prerrogativa atribuída ao governo do Estado, que podia indicar conselheiros para mandatos de quatro anos, mesmo que o mandato do governador estivesse no fim. E era considerado um “absurdo” que, mesmo em número reduzidos, empresas participassem da eleição dos conselheiros. O receio era que fosse aberto precedente que permitisse futuramente o voto de “cada sala de cinema, cada videolocadora, cada livraria, cada produtora, cada grupo musical” em detrimento das “entidades realmente representativas dos segmentos culturais”. Essa discussão sobre quem tinha o direito de representação acabava confirmando a tendência de centralização das definições conforme os posicionamentos dos grupos mais influentes dentro da APTC (APTC-BT-36, 1994).

A indiferenciação a respeito do entendimento dos limites entre a entidade privada e o patrimônio público se manifestaria em algumas ocasiões, como na utilização das instalações do Instituto Estadual do Cinema (IECINE) como uma espécie de prolongamento físico da APTC. O boletim de junho de 1993 emitido pela APTC dava conta de que havia uma negociação com IECINE para a criação de novos critérios de utilização dos equipamentos cinematográficos depositados naquele instituto, tanto aqueles pertencentes ou cedidos ao órgão público, como os pertencentes à associação profissional. Essa co-gestão patrimonial deixava a APTC fincada dentro dos órgãos públicos. No segundo semestre de 93 foi criado um conselho integrado por membros da APTC com a função de auxiliar o técnico do IECINE responsável na manutenção dos equipamentos. Além dessa orientação a um funcionário público, também haveria, por parte do IECINE, “um pequeno pedido de verbas todos os meses” para o governo

do Estado a fim de que fossem arrumadas as peças do maquinário que estivessem estragadas. A contrapartida a esse reforço de conservação seria o aumento das exigências aos usuários. Novas regras seriam criadas por esse conselho e deveriam ser “rigorosamente observadas” (APTC-BT-30, 31 e 32, 1993).

Reunido o Conselho do IECINE em 31 de agosto de 1993, tomou uma série de decisões a partir das propostas da APTC. A primeira delas dizia respeito justamente a quem poderia ter acesso aos equipamentos alocados no instituto. No prazo de um mês o cadastro de usuários então vigente seria cancelado. Dentre as alegações para essa decisão estavam a permanência na lista de acesso de empresas que já haviam fechado, contratos sociais que foram alterados, e “técnicos que já não são ‘gaúchos’ há um bom tempo”. Não ficavam explicados quando um técnico poderia ser considerado gaúcho e muito menos quando ele perderia essa condição. É possível que esse marco fosse delimitado pela afiliação à APTC.

Fato é que, além de também propor uma taxa simbólica para a utilização dos equipamentos e de mecanismos para o cumprimento das novas resoluções, a APTC esbarrava no fato de ser uma entidade privada que forçava uma gestão própria sobre o patrimônio público. Para a cobrança de uma taxa de utilização até poderia ser utilizada a brecha legal que permitia que ela fosse realizada por uma “associação de amigos do IECINE”. E isso a APTC deixava claro que pretendia criar a partir de quórum arregimentado dentro de sua própria assembleia de sócios. Tudo isso se justificaria, conforme o discurso da APTC, para que fosse forçada uma conscientização sobre a utilização adequada do equipamento público, definido em letras maiúsculas pelo informe oficial da entidade como NOSSO. Mas quando a discussão se direcionava para os equipamentos da própria APTC depositados para utilização a partir da estrutura do IECINE, a entidade privada discutia a possibilidade de limitação de acesso. Para a APTC, essa discussão era até “mais complexa”. Deveria a entidade ado-

tar as mesmas regras que eram propostas para o uso dos equipamentos próprios do IECINE, ou o maquinário da APTC deveria ser acessível apenas aos seus sócios, apesar de depositado em espaço público, ou então locado? Por fim, os sócios se definiram por manter uma mesma regulamentação sobre o acesso ao maquinário sob a guarda do IECINE, fosse ele de origem pública ou privada. As vantagens para os sócios da APTC seriam de ordem pecuniária, com desconto na taxa de manutenção dos equipamentos da APTC guardados no IECINE, e prioridade na utilização dessas máquinas quando houvesse solicitação para uso em mesma data. (APTC-BT-33 e 34, 1993).

Ainda assim, uma das definições sobre as novas regras do IECINE fortalecia a primazia da APTC sobre o instituto público. O credenciamento de usuários dos equipamentos disponíveis no IECINE somente seria concedido àqueles técnicos que comprovassem o seu registro profissional. Esse parâmetro seria seguido em outras ocasiões, como em 1995, quando para a inscrição em um concurso de curtas-metragens financiados pelo governo do Rio Grande do Sul, foi exigido que pelo menos três profissionais que compusessem a nominata da fita tivessem registro firmado pelo Ministério do Trabalho. Registro esse concedido pelo SATED a partir de solicitação na APTC (APTC-BT-34, 1993; APTC-BT-47, 1996).

No âmbito da administração municipal de Porto Alegre, a APTC também constituiria o seu capital. Em 1993 foi criado o Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística (Fumproarte). Com recursos destinados à produção artístico-cultural de Porto Alegre, a administração desse numerário ficaria a cargo de uma comissão formada por nove membros, sendo um terço deles indicados pela Secretaria Municipal de Cultura e o restante composto por representantes das entidades culturais da cidade, dentre elas a APTC (APTC-BT-33, 1993).

Em seu primeiro edital, o Fumproarte determinava que apenas poderiam participar da licitação produtores culturais (pesso-

as físicas ou jurídicas) que estivessem estabelecidas em Porto Alegre há pelo menos dois anos, o que evitava a participação de quem resolvesse se radicar na cidade na última hora. Os projetos seriam selecionados por uma comissão formada por três nomes indicados pela Prefeitura e por outros seis definidos pelas entidades culturais cadastradas. Giba Assis Brasil foi o primeiro cineasta a manifestar interesse em compor essa comissão. Sua eleição ocorreu em 16 de maio de 1994, quando a APTC também conseguiu aprovar a sua proposta de eleição de um membro por área cultural para a Comissão de Seleção e Avaliação do Fumproarte (APTC-BT-36 e 38, 1994). Definidos os nomes, com o andamento do processo, a representação da entidade nas comissões dos editais poderia ser chamada a prestar esclarecimentos aos filiados sobre o funcionamento do fundo, como ocorreu com Fattimarlei Lunardelli e Sérgio Silva em 1997 (APTC-BT-53, 1997).

No curso da participação da APTC nas definições do Fumproarte, já em relação ao segundo edital publicado, foi lançado uma espécie de alerta num dos boletins da entidade representativa dos técnicos e cineastas. Uma comunicação sobre a maior parte dos projetos apresentados ser da área de cinema e vídeo vinha acompanhada da informação (de bastidores) de que uma grande parte deles seria desclassificada por não atender à risca as normas do certame. Esse tipo de preocupação com a criação de regras e o reforço da atenção aos cineastas para o cumprimento dos prazos e das qualificações exigidas seria uma constante em relação aos editais públicos. Eficiência que garantiria o acesso aos recursos, o que por sua vez determinaria o credenciamento da atividade cinematográfica para pautar a continuidade e mesmo o aumento dos recursos disponibilizados (APTC-BT-41, 1994).

Outra possibilidade de levantamento de recursos aproveitada pela APTC foi a participação nas discussões que definiriam as dotações do Orçamento Participativo do Município de Porto Alegre (OP). No ano de 1994, a divisão dos recursos do OP deixava de considerar apenas as divisões geográficas da cidade e passa-

va a incluir discussões em plenárias temáticas. Um desses polos de debates incluía a educação, o lazer, o esporte e a cultura. Buscando garantir a sua representatividade, a APTC apresentou seu então presidente, Jaime Lerner, para um dos postos de coordenação do setor de Cultura abertos aos membros da comunidade. O entendimento era que a cultura deveria garantir o espaço de debate com o poder público, expor a sua opinião sobre acertos e desacertos, apresentar as suas propostas de ação, e garantir um nível de reconhecimento de importância equivalente às demais áreas. Esse posicionamento também ocorria nos espaços abertos às entidades interessadas em dialogar com as esferas governamentais. Assim, no final de 1995, a APTC convocava seus filiados para uma reunião que definiria os seus delegados para a Conferência Municipal de Cultura (APTC-BT-38, 1994; APTC-BT-46, 1995).

Retomada da produção e inserção nos debates nacionais

Desde o lançamento do Pacote Audiovisual do Governo Fernando Collor, em março de 1991, discutia-se a criação de uma nova legislação para o cinema brasileiro. O cineasta Giba Assis Brasil participava das discussões nacionais representando os estados fora do eixo Rio-São Paulo. A reunião realizada em Arcozelo (RJ), em julho de 1991, resultou num projeto alternativo àquele produzido pelo governo. O então Secretário da Cultura da Presidência da República, Sérgio Paulo Rouanet, afirmava que não seria enviado nenhum dos textos ao Congresso Nacional enquanto não existisse consenso entre a classe cinematográfica. Algo que parecia difícil aos olhos da APTC e acabava por alongar a agonia do setor produtivo (APTC-BT-26, 1991).

Durante o ano de 1992, uma lei de incentivo à cultura, a chamada Lei Rouanet, e a Lei do Audiovisual, eram tratadas pela APTC. A Lei do Audiovisual acabou recebendo vários vetos antes que o próprio Presidente da República fosse afastado do cargo num rumoroso processo de *impeachment*. Empossado o novo

governo liderado por Itamar Franco, o reinstituído Ministério da Cultura, dirigido pelo filólogo Antônio Houaiss, tratou de apresentar uma nova proposta de legislação para a área de produção audiovisual. Em abril de 1993, foi criada pelo ministério uma Comissão Especial de Cinema (CECI), que deveria definir os critérios e as regras que seriam aplicadas na distribuição dos recursos em perspectiva de serem disponibilizados aos produtores audiovisuais. As ABD, da qual a APTC era seção regional no RS, estava representada nessa comissão nas figuras do cineasta André Sturn (titular) e do gaúcho Giba Assis Brasil (suplente)². No mês seguinte de 1993 o governo enviou um pedido de crédito não orçamentário suficiente para que fossem produzidos ou co-produzidos 40 longas e 80 curtas e média-metragens.

A partir dessa disposição política, os dois anos seguintes marcariam a chamada Retomada do Cinema Brasileiro³. Um prêmio denominado “Resgate” foi instituído pelo governo federal, e os cineastas trataram de se articular em torno dessas renovadas possibilidades de financiamento à produção de filmes.

Certo é que esse processo não ocorreu sem contratempos e empecilhos. De meados de 1993 até o início de 1994, houve reclamação por parte da comunidade cinematográfica em virtude do atraso no cronograma do concurso. Os cineastas apoiavam a recém criada CECI (o gaúcho Esdras Rubim assumiu coordena-

2 A ABD nacional não existia formalmente até 22 de maio de 1993. Atuava de fato há mais de 10 anos. Quando instituída formalmente, em assembleia realizada em São Paulo, três nomes rio-grandenses apareciam em sua nominata. Giba Assis Brasil era o primeiro vice-presidente, Jorge Furtado um dos conselheiros, juntamente com Nelson Nadotti, então radicado no Rio de Janeiro e representando aquele Estado. Nos meses seguintes a entidade se tornaria um importante fórum de discussão para as pretensões dos cineastas em tempo de reorganização da produção. A assembleia nacional que a entidade promoveu em agosto daquele ano marcou o feito inédito de conseguir reunir cineastas representantes de doze estados (APTC-BT-31, 1993).

3 A ideia de uma “retomada” não é pacífica entre os envolvidos no campo cinematográfico brasileiro. Balanços preliminares sobre o período podem ser encontrados nos trabalhos de Lúcia Nagib e Luiz Zanin Oricchio (Nagib, 2002; Oricchio, 2003).

ção no final de 1993) e a forma para a seleção dos projetos, que consideravam democrática. Mas duas substituições do Ministro da Cultura num período de pouco mais de três meses (Antônio Houaiss por Jerônimo Moscardo, e este por Luiz Roberto do Nascimento e Silva), as decorrentes trocas na Secretaria do Desenvolvimento Audiovisual, além de pendências no edital, travavam o processo.

No Rio Grande do Sul, a APTC propunha o pagamento de cachê aos membros da CECI e a transparência na aplicação dos recursos. Já o projeto de Lei do Audiovisual finalmente encaminhado ao Congresso era considerado “um desastre” pela APTC devido às alterações que beneficiavam as grandes distribuidoras estrangeiras, que ao contrário de terem de pagar impostos sobre seus lucros, poderiam produzir filmes no Brasil contratando diretores locais (APTC-BT-27, 1992; APTC-BT-30 a 35, 1993; APTC-BT-36, 1994).

Havia ainda uma forte preocupação com o posicionamento do cinema gaúcho frente à capacidade de influência dos cineastas do “centro do país”. O prêmio “Resgate do Cinema Brasileiro”, lançado finalmente em 24 de setembro de 1993, havia passado por uma primeira fase, coordenada uma comissão (a já referida CECI) formada por representantes da comunidade cultural e das entidades da categoria cinematográfica “com gente dos vários cantos do país”. Ao que parece, ao menos aos olhos dos cineastas gaúchos, essa seleção ampliada dos julgadores “enfureceu alguns cineastas que não se importavam que houvesse concurso, contanto que eles fossem os contemplados”. Mas quem seriam esses cineastas e quais seriam as ameaças aos gaúchos?⁴

4 O prêmio beneficiaria 13 curtas, oito médias e dezessete longas-metragens. Quatro diretores estreantes seriam contemplados, e o restante dos recursos ficariam garantidos para os cineastas veteranos, num formato de distribuição semelhante ao que ocorreria em editais lançados em âmbito regional no Rio Grande do Sul (APTC-BT-34, 1993).

Conforme a APTC uma segunda conformação da comissão do concurso evidenciava esse direcionamento. A fim de diminuir a burocracia, o grupo havia sido reduzido, e a nova nominata, “toda ela carioca”, seria suscetível “a qualquer tipo de pressão” originada pelos cineastas que haviam mergulhado o cinema brasileiro em um estado de agonia, e que ainda continuariam “vivos” e acreditando que nada deveria mudar em relação ao cinema brasileiro. No combate a essa ameaça, a APTC conclamava o apoio aos novos mecanismos em discussão na esfera do governo federal, e alertava os seus associados para que mantivessem “o olho aberto para que a velha casta de cineastas” não tivesse uma influência maior que a merecida (APTC-BT-41, 1994).

Para tanto, o foco de ação nacional se centrava na ABD. Durante o Festival de Brasília de 1995, foi redigido um documento enviado ao Ministério da Cultura, chefiado por Francisco Weffort, que pleiteava a instituição de um sistema permanente de produção de filmes culturais (curtas e médias, documentários e longas de diretores estreantes), produções que não se enquadravam no esquema que estava se estabelecendo, que priorizava os incentivos fiscais para a produção de longas-metragens. Além disso, também tratava sobre a necessidade de retorno da exibição obrigatória dos curtas-metragens nos cinemas, o que na perspectiva da ABD restabeleceria o vigor da produção, que atingira nível de expressão internacional. Perspectiva essa que beneficiaria diretamente o Rio Grande do Sul, responsável por boa parte da produção nacional de curtas e responsável por alguns dos principais prêmios internacionais na área de curta-metragem obtidos por filmes brasileiros. No encontro nacional promovido no ano seguinte, em São Paulo, os associados da ABD foram mais longe e, em nova carta ao Ministro da Cultura, propuseram a autonomia institucional da área cinematográfica, através da criação de um Instituto Nacional de Cinema, que deveria “promover a produção e difusão de filmes de curta e média-metragem, a

representação internacional e a centralização da informação⁵ (APTC-BT-46, 1995; APTC-BT-48, 1996).

Gestionamentos pós-Retomada

O segundo semestre de 1995 marcaria ainda uma enfática modificação na perspectiva de produção de filmes de longa-metragem no Rio Grande do Sul. O sucesso da exibição do filme *O Quatrilho* (1995) já no Festival de Cinema de Gramado veio acompanhado de um novo concurso de filmes em curta-metragem patrocinado pelo governo estadual e de outro edital do Fumproarte. O anúncio do concurso estadual havia sido feito pelo governador Antônio Britto (PMDB) e atendia às pretensões da APTC de ver consagrada a institucionalização do apoio à atividade de produção cinematográfica através do formato de concurso. Garantido esse apoio, a direção da APTC logo a seguir mudava de ênfase e alertava abertamente aos seus associados sobre a necessidade de se exigir do governo do Estado formas de incentivo à produção cinematográfica que não mais se restringissem apenas ao âmbito dos filmes de curta-metragem (APTC-BT-45, 1995; APTC-BT-47, 1996).

Calejada pela relação com o Conselho Estadual de Cultura, a APTC se posicionou contra a criação de um órgão semelhante em nível municipal durante a Conferência de Cultura promovida pela Prefeitura de Porto Alegre em 1995, mas quando de sua efetivação, em 1998, não deixou de indicar Werner Schünemann e Giba Assis Brasil como seus representantes. As maiores divergências, contudo, continuavam a acontecer em âmbito estadual, como em 1996, quando o Governo do RS enviou à Assembleia Legislativa um projeto de lei que estabelecia incentivos ao setor cultural.

5 A preocupação com a informação é marca recorrente desse período de "Retomada". O mapeamento nacional de concursos e recursos para financiamento de produções, além das possibilidades de exibição de filmes em festivais e mostras não era novidade nos boletins da APTC. Mas essa preocupação se intensificou a partir de meados dos anos 90, e especialmente com a agilização permitida a partir da criação do sítio da entidade na internet.

Enviado pelo governador Antônio Britto (PMDB), o projeto ganhou um substitutivo por iniciativa do deputado Marcos Rolim (PT) após ser discutido pela “comunidade cultural” e por representantes do governo. Em agosto, o governo, conforme a APTC, causou “surpresa geral” ao apresentar novo substitutivo que fez aprovar. Preocupada em fazer valer suas opiniões na regulamentação da nova Lei de Incentivo à Cultura (LIC-RS), a APTC fazia no mês de setembro mais uma convocação aos seus associados para que participassem das discussões que seriam levadas por seu representante ao Conselho Estadual de Cultura.

Dois meses depois, um novo boletim da APTC desincentivava seus associados a buscarem recursos através da LIC-RS, uma lei que, afirmava o texto, “ainda não é para nós” cineastas. Isso porque a regulamentação não teria considerado as propostas das entidades culturais, além de desrespeitar o princípio do texto que havia sido sancionado pelo próprio governo ao restringir as possibilidades de aplicação dos recursos disponibilizados. Conforme o que se estabelecera, a Secretaria da Cultura somente liberaria verbas para reforma e construção de equipamentos culturais (teatros, cinemas, casas de cultura), preservação e divulgação do patrimônio cultural, manutenção de patrimônio ameaçado de ruína e eventos de valorização cultural do Estado e do Mercosul. A produção cultural ficava alijada dessa regulamentação da LIC-RS, e as entidades culturais procuravam sustar a sua validade pelas vias judiciais (APTC-BT-48 e 49, 1996; APTC-BT-54, 1997; APTC-BT-57, 1998).

No primeiro semestre de 1997, a APTC estava vinculada a um grupo de trabalho que discutia a criação de um Polo de Cinema pelo Governo do Estado do Rio Grande do Sul, cujo anúncio era prometido para antes da edição do Festival de Gramado daquele ano. De fato, apenas um protocolo de intenções foi firmado durante aquele festival, com as assinaturas do governo do Estado, da APTC, da Prefeitura de Gramado, da UFRGS, da PUCRS, do SESC e do SENAC. Esse protocolo incluía diversas pautas a serem desenvolvidas, que

incluíam a continuidade dos prêmios para a produção de curtas e, novidade, a criação de um edital que permitisse a realização de quatro longas. Filmes que teriam o apoio do BRDE, que retomaria um papel que já tiveram entre fins dos anos 60 e início dos 70, agora permitindo o financiamento direto de parte desses filmes, com “garantias viáveis, juros subsidiados e prazo razoável” de ressarcimento para valores que seriam completados com a possibilidade de captação de recursos pela lei do ICMS.

Além da questão financeira o grupo de trabalho discutia as questões estruturais demandadas pelos produtores de filmes. Reivindicações que incluíam a construção, pelo Estado, de um estúdio profissional para filmagens, equipado para realização e pós-produção. Criação de uma cinemateca preparada para levantamento, preservação e recuperação do acervo de filmes existente no Estado. E suporte para a formação e o aperfeiçoamento dos profissionais da área, com a criação de um Centro Técnico com cursos de curta duração em parceria com o SENAC para a capacitação no uso de novas tecnologias, e a construção, em parceria com a UFRGS e a PUCRS, de uma escola superior de meios audiovisuais (APTC-BT-52 e 54, 1997).

Contudo, a relação com o governo de Antônio Britto, que iniciara com a perspectiva de mudanças após os anos de Alceu Collares e o anúncio de maiores aportes e a criação de um Pólo de Cinema, entraria em impasse em abril de 1998. A sequência dos concursos de curtas-metragens se encontrava ameaçada desde o final do ano anterior. As idas e vindas na publicação de um edital válido e os desacertos entre a APTC e a Secretaria de Cultura eram problemas que pareciam intransponíveis. Um dos principais pontos dizia respeito a definição do como seriam definidos os “diretores estreantes”, que seriam beneficiados diretamente com duas das cotas disponíveis (APTC-BT-56, 1998).

Quando finalmente o governo anunciou uma série de ações para a área de cinema, elas não foram divulgadas como políticas exclu-

sivas para essa modalidade artística. Em 21 de julho de 1998, o poder público gaúcho lançou o que denominou Programa de Apoio a Criação Cultural do Governo do Estado. Dentre as 14 premiações anunciadas, duas “interessavam particularmente aos cineastas”, a quarta edição do concurso de curtas, e uma tão aguardada premiação para projetos de filmes em longa-metragem.

Mais uma vez a APTC marcava presença, procurando estabelecer os critérios de dotação dos recursos públicos. O 1º Concurso de Longas, ao ser anunciado, ainda possuía detalhes em negociação entre a APTC e a Secretaria da Cultura. Certo era que cada um dos três filmes escolhidos receberia uma parcela de recursos diretos dos cofres estaduais, e o restante seria captado via lei estadual que permitisse a renúncia fiscal. Por seu escopo, o edital beneficiaria aqueles projetos solidamente estabelecidos. Seriam analisados e selecionados filmes “a partir de roteiro em tratamento adiantado, orçamento completo, *currículo do diretor e da empresa produtora*, cronograma e plano de produção” [grifo meu]. Diferentemente do que acontecera do início até meados dos anos 80, agora não mais se propunha benefício aos iniciantes, aos ingressantes no campo, mas sim a premiação aos consagrados. E para garantir o controle desses critérios, a comissão de seleção seria formada por 5 profissionais do cinema brasileiro “indicados pela SEDAC e APTC”. Uma forma de gestão autodefinida como “transparente e democrática” e comemorada pela APTC como uma vitória da entidade, do cinema gaúcho, que a seu critério mereceria reconhecimento e recompensa por seu talento sem as intervenções de mercado. Crítica não reproduzida quando o projeto se efetivou com a parceria da empresa Rio Grande Energia (RGE), que se tornou inclusive a responsável pela indicação de um dos cinco membros da comissão de seleção, que tinha ainda uma segunda representação do “mercado”, indicada pela distribuidora multinacional Columbia Pictures. Até mesmo as críticas à atuação da Secretaria de Cultura se esvaíram, e sobraram elogios ao secretário Nelson Boeira e ao diretor executivo Fernando Schüller.

Pari passu a essas gestões junto aos órgãos públicos ocorreu a criação de uma entidade que mesclava participação pública e privada nos rumos do cinema rio-grandense. Criada de forma oficial em 21 de dezembro de 1998, menos de um mês antes do final do governo Antônio Britto, a Fundação Cinema RS (Fundacine) era apresentada como a entidade que deveria gerir as ações centradas no Pólo Cinematográfico do Estado no que dizia respeito às áreas de produção, exibição, qualificação profissional e parque técnico. Além da APTC (indicante do presidente), eram instituidores da Fundacine o Sindicato dos Exibidores, o SESC, a TVE, a Federasul (Federação das Associações Comerciais), a empresa RGE – que indicava o vice-presidente, Ricardo Eduarte, relações públicas da empresa –, e o Governo do Estado, permanentemente convidado do Conselho de Curadores. Mais adiante seriam incorporados ao conselho a PUCRS e a Prefeitura de Porto Alegre. Na cerimônia de criação da Fundacine, Werner Schünemann, presidente da APTC, que passava a acumular o mesmo cargo na nova fundação⁶, destacava que a fundação era um primeiro passo para o que os técnicos e cineastas pretendiam para o cinema gaúcho. Logo após a sua criação, contudo, as teses defendidas a respeito da valorização de um cinema independente pareciam se distanciar, pois foi estabelecido um convênio, via SEDAC, com a Columbia Pictures, o que era um disparate em relação às críticas anteriores da própria APTC e reforçava a possibilidade de intervenções do mercado sobre o sistema de produção de filmes no Estado (APTC-BT-58 e 59, 1999).

Ao término do governo Antônio Britto, ainda que alguns aspectos fossem criticados, como o não cumprimento à risca do número de concursos de curtas prometidos, o fato de 3 filmes terem sido realizados (foram 4 os originalmente anunciados) foi considerado um fato positivo pela APTC. Mas com o rei estava morto e havia um novo rei posto, a APTC antes mesmo da posse

6 Beto Rodrigues, filiado à APTC, foi contratado pela Fundacine para trabalhar como Gerente-Executivo (APTC-BT-59, 1999)

de Luiz Pilla Vares como Secretário da Cultura do novo governo de Olívio Dutra (PT) já se reunira com sua equipe a fim de posicionar os seus interesses. Entre eles a manutenção do projeto da Fundacine e o aperfeiçoamento da Lei de Incentivo à Cultura. Também era proposta a transferência dos equipamentos do IECINE para a Fundacine e a subordinação dos cinemas da Casa de Cultura Mario Quintana ao novo órgão. Essas transferências objetivamente eliminariam instâncias intermediárias na administração do dia a dia do meio cinematográfico. Lembremos que o IECINE recebia forte influência da APTC, que agora sequer precisaria controlar a associação de amigos daquele instituto para garantir os seus interesses⁷. Werner Schünemann, presidente da APTC, ocupava o mesmo cargo na Fundacine.

Em agosto de 1999, o governo Olívio Dutra instituiria um Comitê Executivo de Políticas Públicas do Audiovisual (CEPPAV), formado por organismos de estado (Secretaria de Cultura, Secretaria Geral de Governo, TVE e IECINE), e também por entidades convidadas (Fundacine, APTC e sindicatos dos exibidores e da indústria). Na agenda desse comitê estavam a manutenção dos mecanismos de financiamento em vigor, a criação de novas possibilidades de fomento, e o estabelecimento de um infraestrutura adequada à atividade cinematográfica (estúdios, centro técnico e profissional, cinemateca, apoio à criação de salas de cinema pelo interior do RS) (APTC-BT-58 e 63, 1999).

7 Em 3 de agosto de 1999, uma nova diretoria da AAMIECINE era composta por dois integrantes da APTC (Jaime Lerner, vice-presidente, e Francisco Ribeiro, secretário), que também controlava o seu conselho fiscal (ocupado por Ana Luiza Azevedo e Flávia Seligman). Essa direção era empossada e manifestava a preocupação com o regulamento proposto em acordo a APTC sobre o uso de equipamentos, que não vinha sendo cumprido desde a aposentadoria de sua diretora, Regina Martins em julho do ano anterior (APTC-BT-58, 1999).

Considerações finais

A compreensão sobre a necessidade de legitimação da atividade face às mais diversas esferas da sociedade, bem como da mediação dos interesses suscitados dentro do próprio campo em formação, resultou na criação da APTC. Essa institucionalização marcou a definição do campo como um espaço de hierarquizações e disputas em torno de um objeto específico: a realização de filmes. Evidentemente esse processo não se daria sem a redefinição de antigas posições e o estabelecimento de uma certa cúpula a palear a agenda e direcionador os pleitos e ações dos agentes envolvidos com o cinema, sem desconsiderar a posição periférica do cinema rio-grandense no âmbito do cinema brasileiro e mesmo internacional. Um papel desempenhado com afinco pelos agentes ligados à Casa de Cinema de Porto Alegre, fossem eles seus sócios efetivos ou a ela associados de diversas maneiras.

Reunidos os agentes – ou a maioria deles – em torno da APTC, ficaria evidenciado um processo em que a primazia sobre o campo e seus destinos seria prerrogativa dos cineastas e não das outras categorias ou ofícios ligados ao ato de filmar. Além disso, diferentemente do período de realizações em moldes amadores, onde cada filme contava com agentes distribuídos em múltiplas funções, a profissionalização das produções e a criação de uma entidade representativa, marcava a especialização das atividades, inclusive com o reconhecimento e o registro tácito das possibilidades de atuação de cada agente. Esse reconhecimento deixava de ser resultado das exibições dos trabalhos – uma mudança de perspectiva se comparada à época em que isso acontecia essencialmente com o resultado dos filmes nos festivais e exibições amadoras –, e passava a ser mensurado de acordo com a participação do agente em trabalhos profissionais apresentados em exibições não restritas aos festivais.

Internamente, a APTC, a par um discurso voltado para a inclusão e reconhecimento da diversidade de interesses, tornou-se palco de disputas e definição de posições. No âmbito de sua atuação

pública, boa parte dos esforços da APTC foi concentrada na busca do seu reconhecimento como esfera legítima de representação dos agentes ligados ao cinema, e no agendamento do cinema como atividade passível de fomento produtivo.

Nesse sentido, as reivindicações da entidade se voltavam para a garantia de criação e manutenção de maior número possível de postos de trabalhos a cada filme feito. Garantir a continuidade produtiva, a criação de empregos, a permanência dos agentes na atividade e a manutenção dessa na agenda dos governos e agentes privados seria a garantia de continuidade da existência de um campo em permanente ameaça de esvaziamento.

Ocupadas as posições nas comissões públicas que definiam os recursos para as produções (preocupação permanentemente observada), critérios que garantissem essa premissa eram objetivados. Posicionados contraditoriamente entre a “produção independente” e a característica intrínseca ao cinema comercial, que apontava a inexorável necessidade do capital econômico, a relação entre produção e financiamento público era alvo de específica atenção. Mesmo que houvesse uma percepção dos cineastas sobre a produção possuir uma função social, esse entendimento não poderia implicar em formas de gerenciamento temático ou formal sobre os filmes. Algo que poderia inclusive perpassar pela tomada de posição que visasse à substituição do Estado como definidor de políticas e normatizações para o cinema. Certamente essa relação não se dava sem atritos, o que em nenhum momento implicava no abandono dos espaços possíveis e das articulações necessárias à conversão dos reveses.

Fontes

APTC. **Boletins da APTC**. 1989-1989 [APTC-BT-18 a APTC-BT-63]

APTC. **Contato com cineastas gaúchos**. Lista de sócios da APTC em dia com as suas contribuições sociais. 2008a.

APTC. **Estatuto social**. 1987a.

APTC. **Estatuto social**. 1999.

APTC. **Instruções de ingresso**. 1987b.

APTC. **Instruções de ingresso**. 2000.

APTC. **Nominatas das diretorias**. 1985-2002.

APTC. **Relação dos Associados**. 2008b.

Presidência da República. **Decreto federal No. 82.385**, de 5 de outubro de 1978 [DF]

Presidência da República. **Lei Federal No. 6.533**, de 24 de maio de 1978. [LF]

Presidência da República. **Lei Federal No. 7.505**, de 2 de julho de 1986 (Lei Sarney). [LF]

Referências bibliográficas

AMANCIO, Tunico. **Artes e manhas da Embrafilme. Cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)**. Rio de Janeiro: EdUFF, 2000.

KILPP, Suzana. **Os cacos do teatro – Porto Alegre, anos 70. Apontamentos para a história**. Porto Alegre. 282f. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1987.

LIMA, Henrique de Freitas. **Lua de outubro. A aventura do 1º. filme do Mercosul**. Porto Alegre: Sulina, 1997.

LORENZO, Ricardo De. **O campo cinematográfico no Rio Grande do Sul**. 356f. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2013.

NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo: Editora 34, 2002.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo: um balanço crítico da retomada**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

Recebido em 02.03.2013

Aprovado em 10.05.2013