



Chasqui
Revista Latinoamericana
de Comunicación **132**
agosto-noviembre
2016

**Cine, política audiovisual
y comunicación**



Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina

EDITOR

Francisco SIERRA CABALLERO

COORDINADOR EDITORIAL

Gabriel GIANNONE

SECRETARIA DE REDACCIÓN

Rosa ARMAS

CONSEJO DE REDACCIÓN

Amparo CADAVID

UNIMINUTO, Colombia

Fernando CASADO

Instituto de Altos Estudios Nacionales, Ecuador

Ana María DURÁN

Universidad del Azuay, Ecuador

Pablo Andrés ESCANDÓN MONTENEGRO

Medialab Quito-CIESPAL, Ecuador

Eduardo GUTIÉRREZ

Pontificia Universidad Javeriana de Colombia

Eliana del Rosario HERRERA HUÉRFANO

UNIMINUTO, Colombia

Octavio ISLAS

Universidad de los Hemisferios, Ecuador

Daniel Fernando LÓPEZ JIMÉNEZ

Universidad de los Hemisferios, Ecuador

Efendy MALDONADO

UNISINOS, Brasil

Claudio Andrés MALDONADO RIVERA

Universidad Católica de Temuco, Chile

José Rafael MORÁN

CIESPAL, Ecuador

Francisco Javier MORENO

CIESPAL, Ecuador

Fernando ORTIZ

Universidad de Cuenca, Ecuador

María PESSINA

CIESPAL, Ecuador

Jenny PONTÓN

FLACSO, Ecuador

Abel SUING,

Universidad Técnica Particular de Loja, Ecuador

Nancy Graciela ULLOA ERAZO

Pontificia Universidad Católica del Ecuador (Sede Ibarra)

Rosa VALLEJO CASTRO

CIESPAL, Ecuador

Edgar VEGA

Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador

Jair VEGA

Universidad del Norte, Colombia

José VILLAMARÍN CARRASCAL

Universidad Central del Ecuador

Jenny YAGUACHE,

Universidad Técnica Particular de Loja, Ecuador

EDITORES ASOCIADOS

Norteamérica

Jesús GALINDO

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México

Centroamérica

Hilda SALADRIGAS,

Universidad de La Habana, Cuba

Área Andina

Karina HERRERA MILLER,

Universidad Mayor de San Andrés, Bolivia

Cono Sur

Lorena Mónica ANTEZANA BARRIOS

Universidad de Chile

Brasil

Denis PORTO RENÓ,

Universidade Estadual Paulista, Brasil

CONSEJO CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Rosa María ALFARO

CALANDRIA, Perú

Luis Ramiro BELTRÁN (+)

Enrique BUSTAMANTE

Universidad Complutense de Madrid, España

Mauro CERBINO

FLACSO, Ecuador

Eliseo COLÓN

Universidad de Puerto Rico

Miquel DE MORAGAS

Universidad Autónoma de Barcelona, España

José Manuel DE PABLOS

Universidad de La Laguna, España

Carlos DEL VALLE ROJAS,

Universidad de La Frontera, Chile

Juan DÍAZ BORDENAVE, (+)

Heidi FIGUEROA SARRIERA

Universidad de Puerto Rico

Raúl FUENTES

ITESO, México

Valerio FUENZALIDA

Pontificia Universidad Católica de Chile

Raúl GARCÉS

Universidad de La Habana, Cuba

Juan GARGUREVICH

Pontificia Universidad Católica del Perú

Bruce GIRARD

Comunica.org

Alfonso GUMUCIO

Universidad Mayor de San Andrés, Bolivia

Antonio HOHLFELDT

PUCRS. Porto Alegre, Brasil

Gabriel KAPLÚN

Universidad de la República, Uruguay

Margarida María KROHLING KUNSCH

USP. Brasil

Margarita LEDO ANDIÓN

USC. España

José Carlos LOZANO RENDÓN

Universidad Internacional de Texas A&M. EE.UU.

José MARQUES DE MELO

Universidade Metodista de São Paulo, Brasil

Amparo María MARROQUÍN PARDUCCI

Universidad Centroamericana, El Salvador

Jesús MARTÍN-BARBERO

Universidad Nacional de Colombia

Guillermo MASTRINI

Universidad Nacional de Quilmes, Argentina

María Cristina MATA

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Armand MATTELART

Université Paris 8, Francia

Toby MILLER

Cardiff University, Reino Unido

Walter NEIRA

Universidad de Lima, Perú

Neyla PARDO

Universidad Nacional de Colombia

Antonio PASQUALI

Universidad Central de Venezuela

Cícilia KROHLING PERUZZO

Universidade Metodista de São Paulo, Brasil

María Teresa QUIROZ

Universidad de Lima, Perú

Isabel RAMOS

FLACSO, Ecuador

Rossana REGUILLO

ITESO, Universidad Jesuita de Guadalajara, México

Germán REY

Pontificia Universidad Javeriana, Colombia

Hernán REYES

Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador

Omar RINCÓN

CEPER - Universidad de Los Andes, Colombia

Hilda SALADRIGAS

Universidad de La Habana, Cuba

Francisco SIERRA

USE. España

César Ricardo SIQUEIRA BOLAÑO

Universidade Federal de Sergipe, Brasil

Muniz SODRÉ

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Guillermo SUNKEL

CEPAL-Naciones Unidas, Chile

Erick TORRICO

Universidad Andina Simón Bolívar, Bolivia

Gaëtan TREMBLAY

Université du Québec, Canadá

CHASQUI, Revista Latinoamericana de Comunicación es una publicación académica pionera en el escenario de debate del campo comunicológico latinoamericano. Ha sido creada en el año 1972 y, desde entonces, es editada por CIESPAL, con sede en Quito, Ecuador.

Se publica de forma cuatrimestral, tanto en formato impreso como digital. Su modalidad expositiva es el artículo o ensayo científico. Los textos se inscriben en una perspectiva de investigación y están elaborados en base a una rigurosidad académica, crítica y de propuesta teórica sólida.

Para la selección de sus artículos Chasqui realiza un arbitraje por medio de pares académicos bajo el sistema doble ciego, por el que se garantiza el anonimato de autores y evaluadores. Para llevar adelante el proceso contamos con una extensa nómina de especialistas en diversas áreas de la comunicación y las ciencias sociales.

Chasqui se encuentra indexada en las siguientes bases de datos y catálogos:



CIESPAL

Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina

Av. Diego de Almagro N32-133 y Andrade Marín • Quito, Ecuador

Teléfonos: (593 2) 254 8011/ Ext. 231

www.ciespal.org

www.revistachasqui.org

chasqui@ciespal.org

ISSN: 1390-1079

e-ISSN: 1390-924X

Coordinadora Monográfico Chasqui 132

Susana Sel

Suscripciones: <http://suscripcioneschasqui.ciespal.org>

Diseño editorial

André Maya Monteiro

Corrección de textos

Noemí Mitter, Rosimeire Barboza Da Silva

Maquetación

Arturo Castañeda Vera

Las ilustraciones utilizadas en este número se basan en esculturas de la cultura Jama-Coaque, comunidad indígena que se asentó en lo que es ahora el litoral ecuaroriano, entre los años 500 a.C. y 1531 d.C.

Los textos publicados son de exclusiva responsabilidad de sus autores.



Reconocimiento-SinObraDerivada

CC BY-ND

Esta licencia permite la redistribución, comercial y no comercial, siempre y cuando la obra no se modifique y se transmita en su totalidad, reconociendo su autoría.

9 EDITORIAL

- 9 **Nuevas pantallas y política audiovisual**
Francisco SIERRA CABALLERO

21 TRIBUNA

- 23 **La comunicación en clave latinoamericana**
Erick TORRICO VILLANUEVA

37 MONOGRÁFICO

Cine, política audiovisual y comunicación

- 39 **Introducción: Cine, política audiovisual y comunicación**
Susana SEL
- 47 **El cine mexicano en tiempos de acuerdos y tratados internacionales: crisis, transformaciones y continuidades**
Lucila HINOJOSA CÓRDOVA
- 65 **Montañas rusas de gozo vano. Industria cultural, leyes y cine nacional**
Jorge Luis SERRANO
- 77 **Cine chileno y capitalismo neoliberal. Apuntes para una crítica de la economía política de la producción cinematográfica**
Roberto TREJO OJEDA
- 101 **Celso Furtado. Cultura e política cinematográfica**
Anita SIMIS
- 113 **Breve caracterización del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos como industria cultural**
Hansel Pavel ORO ORO y Dasniel OLIVERA PÉREZ
- 127 **Países de Unasur: exhibición y nuevas pantallas de cine para una producción creciente**
Diego ROSSI
- 147 **Adentro y afuera del multiplex. Los estudios comerciales de audiencias del cine en América Latina**
Juan Carlos VALENCIA y María Alejandra BELTRÁN LÓPEZ
- 165 **2015, condiciones de mercado para la visibilidad de producciones independientes en la industria cinematográfica mexicana**
Andrés BARRADAS
- 183 **A configuração contemporânea da economia criativa do audiovisual no contexto brasileiro**
José Guibson DELGADO DANTAS, Gardia RODRIGUES
- 205 **Hollywood, el copyright y el TPP**
Karina LUCHETTI

223 ENSAYO

- 225 **A notícia e a lógica das sensações: uma contribuição para as teorias do jornalismo**
Leonel AZEVEDO DE AGUIAR y Angela SCHAUN
- 245 **Predicación, verdad y sujeto colonial: genealogías de la obediencia en contexto mapuche**
Patricio LEPE-CARRIÓN
- 261 **La institución de la ciberpolítica: gobernanza y código**
Lucas Emmanuel MISSERI
- 277 **La evolución del derecho a la comunicación ante la emergencia de la ciudadanía digital**
Francisco Javier MORENO GÁLVEZ
- 293 **A fugaz temporada para a leitura do suplemento *Sabático* (2010-2013) e o lugar da literatura na imprensa escrita latino-americana**
Wilson ALVES-BEZERRA

307 INFORME

- 309 **La construcción retórica de la corrupción**
Adriana ÁNGEL
- 329 **El discurso del periódico digital mapuche *Werken.cl* en torno al territorio: una aproximación semiótico-decolonial**
Juan Alfredo DEL VALLE ROJAS y Claudio Andrés MALDONADO RIVERA
- 351 **La narrativa urbana de Popayán (Colombia) en la primera mitad del siglo XX. Entre la hidalguía y el patriciado**
Alexander BUENDÍA ASTUDILLO
- 369 **Contribuições de Eliseo Verón para os estudos de televisão no Brasil**
Beatriz CAVENAGHI, María José BALDESSAR y Cristiane FONTINHA MIRANDA
- 385 **Perspectiva comparada entre iniciativas de comunicación comunitaria de TV en Brasil y España: primeros apuntes**
Adilson VAZ CABRAL FILHO

399 RESEÑAS

Monográfico



Celso Furtado. Cultura e política cinematográfica

Celso Furtado. Culture and film policy

Celso Furtado. Cultura y política cinematográfica

—

Anita SIMIS

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil /
anitasimis@gmail.com

—

Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación
N.º 132, agosto - noviembre 2016 (Sección Monográfico, pp. 101-112)
ISSN 1390-1079 / e-ISSN 1390-924X
Ecuador: CIESPAL
Recibido: 26-07-2016 / Aprobado: 24-10-2016

Resumo

Este trabalho tem por objetivo compreender o descompasso da política cultural dos anos 1980 a 1990 – chamado momento da transição política no Brasil – e as ideias e políticas culturais de Celso Furtado, ministro da Cultura entre 1986 e 1988. Como passamos de uma política cultural forjada durante a ditadura para a de transição? Quais ideias nortearam Celso Furtado em uma conjuntura de abertura democrática? Neste sentido, a política cultural implementada por Celso Furtado, particularmente a política cinematográfica e seu marco singular, constitui-se como foco prioritário de investigação.

Palavras-chave: políticas culturais; Celso Furtado; cinema; Brasil.

Abstract

This paper aims to understand the gap of cultural policy of the years 1980-1990, called time of transition, and the cultural and political ideas of Celso Furtado, minister of culture from 1986 to 1988. How we move from a forged cultural policy during the dictatorship to another? What are the ideas that guided Celso Furtado in this change to a democratic opening situation? In this sense, the cultural policy implemented by Celso Furtado, particularly the film policy, by presenting itself as a unique landmark, is the primary focus of research.

Keywords: cultural policy; Celso Furtado; cinema; Brazil.

Resumen

Este documento tiene como objetivo comprender el desorden de la política cultural de los años 1980 a 1990 –el llamado momento de transición en Brasil– y las ideas y política culturales de Celso Furtado, ministro de Cultura entre 1986 y 1988. ¿Cómo se pasó de una política cultural forjada durante la dictadura a otra de la transición? ¿Cuáles son las ideas que guiaron a Celso Furtado en este cambio hacia una situación de apertura democrática? En este sentido, la política cultural implementada por Celso Furtado, en particular la política cinematográfica y su marco particular, se constituye en el eje prioritario de investigación.

Palabras clave: política cultural; Celso Furtado; cine; Brasil.

A nossa é uma difícil área de ação, pois tudo o que fazamos sempre será insuficiente e objeto de crítica. Mas nenhuma cultura se renova senão pelo debate e pela crítica.

Celso Furtado (2012, p. 13)

O desenvolvimento, e particularmente a necessária dimensão cultural do desenvolvimento, central na análise de Furtado, se associa à sua nomeação como ministro da Cultura, em fevereiro de 1986 (Simis¹, 2015), momento em que Furtado se encontra na fase da crítica renitente, conforme Cepêda (2003), uma era das suas reminiscências, na qual organiza seu passado e ajusta as contas com a memória, a sua e a da geração desenvolvimentista.

Entre suas reflexões, ter ou não direito à criatividade foi uma preocupação que o ocupou por ao menos 15 anos. E assim como sua obra pode ser repartida e diferenciada em fases, Furtado buscou periodizar os momentos diferenciados da nossa trajetória cultural, sem que resultassem de um movimento ascendente ou que avança progressivamente. Nestas descontinuidades nos interessa justamente aquela em que surge um novo ator social, as classes médias, “demasiado próxima do povo para ignorar o significado cultural deste.” E, no entanto, esse envolvimento – classe média, cultura de massas, povo – não ocorreu sem mácula. Para Furtado significa o “começo da descaracterização de sua força criativa.” Isto porque, para o autor, o crescente papel da indústria transnacional da cultura e o instrumento primordial da modernização dependente dificultou a emergência de uma consciência crítica.

Estas reflexões, escritas desde 1984, antes portanto da queda do muro de Berlim, já prenunciavam o avanço da globalização, chamado de “processo de globalização do sistema de cultura” (Furtado, 1984, p.25). A classe média atraída pelos valores veiculados por essa indústria cultural, o povo sob crescente descaracterização, tudo combinado no contexto de uma crescente globalização requerem uma política cultural que contribua para o desenvolvimento da cultura, isto é, que sinalize um movimento em prol da criatividade, impedindo que esse processo nos relegue ao papel de simples consumidores de bens culturais adquiridos nos mercados. E como assinala Esteves (2013, p.99), criatividade aqui é entendida como “um processo social, a técnica (aqui interpretada como *teknè* grega) como um valor coletivo e a inovação como resultado do labor cultural”, recolocando a discussão sobre o desenvolvimento como emancipação humana, mas muito distante de conceitos como “economia criativa”, “cultura criativa”, etc.²

Trata-se de uma visão que avança sobre o que tínhamos até então. Conforme nota Cohn (1987, p.7 apud Esteves, 2013, p.136),

1 A autora deste artigo é professora do Departamento de Sociologia da Universidade Estadual Paulista (UNESP), Campus de Araraquara, e pesquisadora do CNPq.

2 Sobre o conceito de criatividade em Furtado, ver também D’Aguilar, 2013.

A tendência mais geral nas redefinições da concepção oficial de cultura no período pode ser formulada desde logo nos seguintes termos: parte-se em meados da década de 70 (...) de uma concepção de cultura como 'somatória das criações do homem', vale dizer, como herança e patrimônio, para acrescentar que essa somatória se dá no processo de criação do próprio homem, com o que se introduz um componente 'humanista' ainda abstrato, que constituirá um dos temas básicos a serem reelaborados ao longo do período. Já no final da década de 70, (...) a ênfase recairá sobre a cultura como modo de ser, como vivência de determinadas parcelas da sociedade. Mais recentemente (já na vigência do ministério da cultura, na gestão Aluísio Pimenta) passa-se a vê-la em seu papel de resistência à dominação hegemônica. Finalmente, na etapa mais recente (nas formulações de Celso Furtado) realça-se a sua condição de fonte de criatividade.

Na última linha de Formação Cultural do Brasil, de 1989, um artigo sucinto, mas denso, resultado de outro, de 1984, intitulado Reflexões sobre a cultura brasileira, veremos que Furtado conclui: “ter ou não direito à criatividade, eis a questão” (Furtado, 1984, p. 25 e Furtado, 1999, p.67). Certamente esta conclusão se tornou a linha mestra de sua gestão no Ministério da Cultura, no período de fevereiro de 1986 a julho de 1988. E é interessante notar em *Que somos?* (Furtado, 2012, p.29), o sugestivo título de uma conferência de 1984, que Furtado descarta na sua segunda parte, intitulada *Sete teses sobre a cultura brasileira*³, a frase final: “ter ou não direito à criatividade, eis a questão”, mas em compensação, anexa uma parte nova: *Política Cultural*. Nela Furtado esclarece mais sobre o que propõe: apropriar-se de novas técnicas envolve um processo contraditório, pois se desenvolvem nossa capacidade produtiva, “não são neutras” (Furtado, 2012, p.40), lembrando o que dizia o isebiano Corbisier (1960, p. 69 e 70):

Importar o produto acabado é importar o ser, a forma, que encarna e reflete a cosmovisão daqueles que a produziram. Ao importar, por exemplo, o cadillac, o chicletes, a coca-cola e o cinema não importamos apenas objetos ou mercadorias, mas também todo um complexo de valores e de condutas que se acham implicados nesses produtos.

Não possuímos o instrumento que nos tornaria capazes de triturar o produto cultural estrangeiro a fim de utilizá-lo como simples matéria-prima, como suporte de uma forma nossa, original. Exportamos o não ser e importamos o ser.

Para deixarmos de exportar o não ser, para deixarmos de importar o ser, para deixarmos de ser simples consumidores, e superar o subdesenvolvimento, os países periféricos devem romper com a lógica imitativa e buscar o que Furtado chama de “desenvolvimento endógeno”, isto é, a liberação das forças criativas próprias ao sistema cultural e a superação da “heterogeneidade social”. É da maioria, em contraposição à dependência, que se trata.

3 Embora com o mesmo título daquela publicada em *Cultura e Desenvolvimento* em época de crise.

Furtado parte do pressuposto de que pode existir uma única e verdadeira identidade nacional e sua preocupação é justamente em saber como podemos preservar nossa identidade cultural. Para tanto é preciso saber formular as perguntas, daí o título do artigo, *Que somos?*, e fica evidente e clara a resposta, pois só é capaz de formular uma política cultural quem tem clareza sobre para quem ela será dirigida. A transformação ou a criatividade pressupõe esse conhecimento, pois sem sabermos a quem nos dirigimos, como impulsionar a criatividade?

Naquele momento, ainda anterior à sua experiência como ministro, essa reflexão sobre o tema era um avanço significativo e distante do jogo da “solicitação-pressões-outorga”. Suas frases são contundentes: “A política cultural que se limita a facilitar o consumo de bens culturais tende a ser inibitória de atividades criativas e a impor barreiras à inovação.” (Furtado, 2012, p.41)

A política cultural proposta por Furtado diz respeito a um contexto em que a criação de valor migra para o imaterial, ampliando e atingindo todas as esferas sociais, mas permanece a questão principal: “liberação das forças criativas da sociedade”, “de instrumentos para remover os obstáculos à atividade criativa”, sem desmerecer qualquer origem, privada ou pública.

A cultura não era mais um fim, mas um meio e sobre isso Furtado também refletiu. Em *Desenvolvimento e cultura*, capítulo que dá sequência ao *Reflexões sobre a cultura brasileira*, Furtado (1984, p.32) afirma,“(…) a questão central se cinge a saber se temos ou não possibilidade de preservar nossa identidade cultural. Sem isso seremos reduzidos ao papel de passivos consumidores de bens culturais concebidos por outros povos.”

Em fevereiro de 1986, com apenas 0,4 do orçamento federal, Furtado assume o Ministério da Cultura, “um amontoado de repartições públicas (...) com pouca organicidade” (Rosa Furtado, p.11), após as gestões relâmpagas de José Aparecido de Oliveira (15 de março a 29 de maio de 1985) e Aluísio Pimenta (30 de maio de 1985 a 13 de fevereiro de 1986), e projeta-o como um Ministério de fato, sem se intimidar com os poucos recursos, pois “se algo pode ser feito que qualitativamente tenha uma significação no Brasil hoje em dia - com pouquíssimo dinheiro - é no campo da cultura.” (Furtado, 1987).

Seguindo os passos teórico-metodológicos de Furtado, que valorizam a recuperação da história para compreender o processo multidimensional do desenvolvimento, podemos considerar que, em meados dos anos 80, quando Furtado assume o Ministério, temos um período de transição com marcantes e profundas mudanças em todos os níveis. Não apenas é o momento em que um presidente civil assume o governo depois da longa ditadura civil militar, da instalação da Assembléia Nacional Constituinte (1987), do plano cruzado⁴ que, depois seguido pelo cruzado novo, com realinhamento de preço, gatilho, descongelamento, recessão, estagflação⁵ produziu consequências na economia

4 O plano de estabilização econômico, denominado “Plano Cruzado”, foi instituído por Dilson Funaro, ministro da Fazenda entre 1985 e 1987.

5 Em fevereiro de 1985 chegamos a uma inflação de 400% ao ano, que depois baixa para zero durante

como um todo (e, particularmente, no cinema), mas é também o momento em que, com José Sarney, criador do Ministério da Cultura⁶, se introduz um novo contorno à política cultural, pois se alteram as relações Estado e setores organizados da cultura, pendendo para os interesses em prol do avanço do complexo industrial-audiovisual.

Esse avanço do complexo industria-audiovisual é notável em relação às outras esferas da cultura que, só a partir dos anos 60-70, passam a ter um apelo mais mercantil e se incorporam à indústria do entretenimento com uma gestão racionalizada. Neste sentido, se a indústria de televisão já é uma “indústria madura” (Bolaño, 2004, p. 24), no cinema a experiência relatada por Roberto Faria, ex-presidente da Embrafilme (1974-1979) e do Concine (1987-1990) é emblemática:

Quando voltamos ao regime democrático, a influência do cinema estrangeiro passou a ser muito mais forte. A indústria de liminares favoreceu o cinema estrangeiro contra o cinema brasileiro. Questionaram na Justiça os recursos da Embrafilme, a cota de tela, o ingresso padronizado, enfim..., fecharam o cerco em torno da empresa. E asfixiando a Embrafilme, impedindo-a de dispor dos recursos para o desenvolvimento do cinema brasileiro, o nosso concorrente ficou muito mais livre, mais forte, à vontade para esmagar o filme brasileiro (Farias, 2005, p. 16-7).

Para fazer frente a esta conjuntura, Furtado atualiza as políticas culturais ajustando-as com o novo papel do Estado, em debate no Congresso Constituinte. O Ministério deveria

atuar como elemento integrador, de inclusão social, capaz de dar voz à diversidade cultural em âmbito nacional, inclusive àquelas manifestações culturais que se restringiam a pequenos grupos (como, por exemplo, os barqueiros do rio São Francisco). Ampliou as ações de proteção ao patrimônio cultural e desenvolveu projetos junto a comunidades com o objetivo de fortalecer tradições culturais ameaçadas (idiomas indígenas, práticas religiosas regionais, história oral das comunidades quilombolas, entre outras). Interessou-se pelo fomento às artes, atento às novas linguagens, outra tarefa difícil para o poder público, pois significava conseguir que a burocracia aprenda a lidar com a transgressão, fundamental para a criação artística. (Magalhães in Furtado e D’Aguilar Furtado, 2012, p.179)

E não por acaso na Exposição de Motivos sobre o Decreto 92.489/86, que trata da Estrutura básica do MinC, Furtado enfatiza a necessidade de uma ação visando ampliar o acesso à cultura:

alguns meses, mas um ano depois a inflação está em 17%, segundo o ministro Funaro, ou em 25% segundo os banqueiros internacionais. Estagflação, termo de economia que significa situação em que há simultaneamente estagnação e inflação.

⁶ Anteriormente, a cultura foi pensada no DIP, seguido do Ministério de Educação e Saúde que, em 1953, mudou para Ministério da Educação e Cultura, sendo que somente em 1981 foi instalada uma Secretaria da Cultura neste Ministério.

A ação do Ministério centra-se precipuamente na conservação e preservação da herança cultural, mas também lhe cabe estimular a produção de bens culturais e, mais ainda, empenhar-se para que esses bens se difundam mais amplamente, de forma a democratizar o acesso à cultura.

Em “A Economia da Cultura” (Furtado e D’Aguiar Furtado, 2012, p.57) Furtado acentua o problema da padronização: “cultura de massa, uniformizadora dos gostos e transformadora de populações inteiras em passivos consumidores de produtos culturais fabricados em grande escala” e, em “Política Cultural e Criatividade” (Furtado e D’Aguiar Furtado, 2012, p.95-6), enfatiza o papel do Ministério frente as distorções da indústria cultural:

(...) temos necessidade de afirmar nossa identidade, de preservar sua integridade, em face da multiforme ofensiva da indústria cultural. Portanto, o Estado para nós é essencialmente o instrumento de um projeto de difusão de valores, de abertura de novos canais de comunicação, de descoberta de fontes de criatividade e de preservação da identidade de nossa cultura. É assim que pensamos aqui no Ministério.

Durante a gestão de Furtado à frente da pasta da Cultura ele introduz a primeira lei de incentivo à cultura. Considerada uma inovação na política cultural brasileira, incentivou a participação da iniciativa privada no financiamento da produção cultural. Mas, como incentivar as empresas a financiar, como equilibrar o fomento à produção cultural que visa o lucro (a chamada indústria cultural) e como incentivar e fortalecer o desenvolvimento da autonomia criativa da cultura de raízes populares? Conciliar as duas vertentes era difícil e Furtado tinha consciência do desafio.

Em relação ao cinema, os anos 80 foram também os anos em que o público massivo abandonou as salas de cinema e que, quando as procura, prefere as que exibem filmes norte-americanos (cai o público no final dos anos 70 e cai o número de salas a partir dos anos 80)⁷. Mesmo assim, de 1979 a 1984, nossa produção cinematográfica ainda conseguiu manter uma porcentagem do mercado cinematográfico (entre 29 e 36%) e levando em conta os dados referentes à média entre o número de filmes lançados e o número de espectadores, até 1985, o público brasileiro preferia o produto nacional. Particularmente, de 1985 a 1988, a produção brasileira acompanhou a recuperação do mercado como um todo, cujo topo foi alcançado significativamente em 1986, ano em que o governo decretou o chamado Plano Cruzado com o objetivo de conter a inflação e estabilizar a

7 Essa queda se deu em parte por causa de uma reestruturação do setor exibidor que ocorreu: a) com a transferência das salas, das áreas centrais e periféricas das grandes cidades – que sofreram um processo de deterioração – para os shopping centers; b) por causa da concorrência com outras formas de ver filmes (videocassete, DVD, TV por assinatura, internet), tal qual já havia ocorrido quando da generalização dos aparelhos de TV, mas em grande medida; c) em consequência da recessão econômica, que repercutiu até mesmo no setor de vídeo. (SIMIS, 2010)

economia, cujo pilares principal era o congelamento de todos os preços por um ano. Mas daquele ano em diante a crise econômica transformou o espetáculo cinematográfico em produto supérfluo e, provavelmente em 1991, o público de cinema não tenha ultrapassado os 60 milhões. Até mesmo o setor de vídeo foi atingido pela recessão.

E no entanto essa preferência pelo filme nacional no início dos anos 80 é logo atingida seja pelas ações acima referidas por Roberto Farias, seja pela campanha feita na imprensa.⁸

Retornemos à exposição do contexto que aponta os ajustes entre o caminho democrático que se abria após mais de 20 anos de ditadura e os interesses mercantis.

Como se sabe, depois de uma fase de grande sucesso a Embrafilme desace-lerara. Ao final de 1986, após um ruidoso embate entre o ministro Celso Furtado e Carlos Augusto Calil, então presidente da Embrafilme, o Ministério é reestruturado e assentado numa política mais centralizadora com a aprovação de um projeto de lei que cria três fundações: a Pró-Leitura, a Funacem e a Fundação do Cinema Brasileiro, desmembradas da Pró-Memória, da Funarte e da Embrafilme, respectivamente. A maior mudança refere-se à Empresa Brasileira de Cinema, que é desmembrada em duas: Embrafilme-Distribuidora de Filmes e a Fundação do Cinema Brasileiro. Assim, reestruturar a Embrafilme significou separar os setores comercial-industrial do cultural-técnico. O setor comercial-industrial passa a ser a distribuidora, a Embra Distribuidora, e o cultural-técnico, a Fundação do Cinema Brasileiro.

Na verdade, a mudança fragilizou a Embrafilme e abriu caminho para que, conforme previsto, mas a longo prazo, o MinC privatizasse a parte de comercialização e distribuição. A partir de então a Embra não consegue mais se equilibrar, perde funcionários, e passa a ser acusada de inoperância, má gestão administrativa, favoritismo e não cumprimento de compromissos até que a derradeira pancada fosse dada no início do governo Collor.

Mas seria esta a primeira tacada na cultura, o primeiro arremesso para o desmanche cultural? Como entender esse momento?

Uma pista talvez esteja na afirmação daqueles que atribuíram a palavras do próprio ministro a justificativa dele pretender esvaziar a Embrafilme pelo fato de ser uma empresa criada durante a ditadura militar. De fato, a Embrafilme, entre outras instituições culturais, era a contrapartida do Estado autoritário à emergência de um mercado de bens culturais desabrochado nos anos 70-80, exprimia a face de um Estado que reprimia, mas também promovia a produção cultural, ainda que com a censura, o que muitas vezes resultou numa cultura despolitizada. A Embra nascia no contexto em que o mercado cultural local passou ao nacional, mas sem participação da maioria da população, e procurando

8 Em 1986, o jornal Folha de S. Paulo publicava uma série de artigos no qual acusava o cinema brasileiro de irresponsabilidade política junto ao seu principal investidor, o Estado. Ver em Estevinho (2003, p.2).

pontos de apoio entre as reflexões de Furtado e sua gestão, arriscamos sugerir que Furtado, que insiste nas diferenças de desenvolvimento entre o nordeste e o sul, não pode deixar de pensar em uma política cultural que integrasse esses excluídos.

O intelectual de Cultura e Desenvolvimento/1984 não está só na sua empreitada e não dialoga nos limites de um único partido, podendo ser acompanhado, no seu combate ao colonialismo cultural, por Brizola, Darci Ribeiro e parte consistente do PMDB.

Possivelmente associou a Embra a um reduto apropriado por uma elite que passou a utilizá-lo como instrumento facilitador de suas práticas culturais em detrimento daquelas existentes nas áreas carentes, dos espaços culturais de pequenas cidades. Esta talvez seja a chave para as palavras de Dahl sobre Furtado:

Foi o Professor Celso Furtado – e disto sou testemunha direta – que iniciou, em 1987, o desmonte do sistema de informações de mercado criado na década de sessenta no antigo Instituto Nacional de Cinema, posteriormente herdado pela Embrafilme. O ilustre economista pátrio estava então ministro da Cultura, de olho numa maior participação na formulação da política economia e eu dirigente de um órgão de representação e administração estatal de cinema, a ele subordinado, o Conselho Nacional de Cinema.

(...) Quando reivindiquei para a administração direta a política de informações econômicas, recebi na lata de que essa era uma tarefa é obrigação da própria indústria cinematográfica. Desativou-se o esquema existente, desembarcou-se o dirigente disciplinado porém impertinente, e desde então a situação só fez involuir. Atualmente existem tentativas desarticuladas de retomar a descrição econômica do mercado, mas transparência que é bom, nada. Compreende-se, ela não convém. (DAHL, G. Cinemateca, manuscrito, agd PI 00044)

Embora a Embra fosse alimentada em grande parte por uma porcentagem do imposto de renda devido pelas empresas estrangeiras, seus gastos, suas despesas, num momento de grande instabilidade financeira, alta diária da inflação, não correspondiam à racionalidade exigida. Alguns filmes, inclusive, não conseguiam ser finalizados sem um aporte. No escopo deste trabalho não foi possível adentrar nos meandros deste pantanoso terreno, mas, como argumentava Roberto Farias, atividades muito mais previsíveis que o cinema apresentavam duas, três correções de orçamentos ao governo durante as obras e não eram (ou são) criticadas.

No entanto, no que diz respeito à política cinematográfica, não podemos deixar de lembrar de outro movimento importantíssimo nesse momento. Desde 1985 apenas cineastas (Gustavo Dahl e Roberto Farias) ocuparam o Concine, principal órgão de formulação da política de desenvolvimento do cinema nacio-

nal que, por meio de suas atribuições de orientação normativa e de fiscalização, passou a disciplinar as atividades cinematográficas em todo território nacional, estas, posteriormente, definidas como a produção, reprodução, comercialização, venda, locação, permuta, exibição, importação e exportação de obras cinematográficas. Mas, talvez mais importante, seja o fato de que, em 1986 a corporação amplia sua participação no Concine em mais um movimento de expansão iniciado dez anos antes, ou seja, 1986 é o momento em que a composição de seu colegiado passou de 13 para 23 membros, sendo 11 representantes da sociedade civil e 12 do governo (decreto, n. 93.881, de 23/12/1986). Em outro trabalho (SIMIS, 2008) explicitamos inclusive porque entendemos que há uma ruptura importantíssima aqui: há um Concine de 1976-1986 e outro de 1987-1990. Resumidamente podemos dizer que a partir deste mesmo decreto há uma redefinição das funções do Concine que lhe deu autonomia pessoal e orçamentária. Esta autonomia orçamentária estava relacionada à transferência da codificação, fornecimento e fiscalização dos selos de controle para videocassetes da Embrafilme para o Concine, afora a arrecadação própria de todas as receitas inerentes ao órgão que antes estavam dispersas e sem repasse para o Concine. Com isso, em 1987, foi aprovado um novo estatuto do Concine, o quarto desde a sua criação, e com ele, já na gestão de Roberto Farias, a prioridades passaram a ser:

1. regularizar os pagamentos devidos à receita federal e à Embrafilme por parte da comercialização de filmes/vídeos importados, inclusive buscando instrumentos para acabar com as fraudes. Com isso o Concine previa que a partir de 1991 poderia desempenhar todas suas funções no mercado sem recursos da União;
2. informatizar a legislação, diversos dados e elaborar relatórios. Nos anos 1988 e 1989, o Concine publicou dois relatórios sobre o mercado cinematográfico e dois livros (ver nas referências) com a íntegra da legislação;
3. aumentar a fiscalização.

Além disso, houve um incremento considerável da arrecadação por meio da regularização dos pagamentos devidos à Embrafilme. Conforme a Tabela 1 abaixo, se, de 1987 a 1988, há uma redução de 4.551.608 para 3.530.475, a partir de junho/88, quando se introduziram mecanismos de controle mais eficazes, a arrecadação evoluiu consideravelmente para 7.190.357,90.

Tabela 1. Pagamentos devidos à Embrafilme (valores em dólares)

	1987	1988	1989	1990 (janeiro)
Total	4.551.608,68	3.530.475,56	7.190.357,90	999.873,11

Fonte: Concine (1988)

Quanto às remessas de lucros enviadas pelos representantes das empresas estrangeiras, se há um decréscimo nos valores de 1986 a 1988 (Tabela 2), quando o Concine foi eliminado as remessas sofreram um aumento significativo do volume (Tabela 3) possivelmente em decorrência da falta de fiscalização de órgãos como a Receita Federal, não preparados para esse tipo de função.

Tabela 2. Remessas para o exterior – Decreto-Lei n. 862/1969

	Valores remetidos (US\$)	Varição % sobre o ano anterior
1986	21.641.326,97	-
1987	17.840.915,08	17,56
1988	13.038.572,16	26,85

Fonte: Concine (1988)

Tabela 3. Aluguel de Filmes Cinematográficos - Remessas

unidade: mil US\$	
1989	30.172,1
1990	43.255,9
1991	42.559,3
1992	36.721,8
1993	37.339,3
1994	49.346,6
1995	74.681,8
1996	75.889,9

Fonte: Banco Central do Brasil, Departamento de Câmbio.

Por outro lado, como já afirmamos, nos anos 80, no período de transição, na contramão das ideias de Furtado, a hegemonia do liberalismo econômico avança e embaça os princípios do desenvolvimentismo em economia. Era o início da onda liberalizante que ficou conhecida como Consenso de Washington. Também é partir dos anos 1980, não por acaso, com o advento da hegemonia neoliberal, que a cena artístico-cultural é tomada por um fenômeno sem precedentes: as grandes empresas, bancos e corporações se voltam para a arte, “não somente como investimento financeiro, mas também como instrumento de realce da imagem, num setor da sociedade que antes era visto como, se não filisteu, pelo menos fortemente ignorante e indiferente à arte” (Chin-Tao Wu, 2006). A cultura não era mais um fim, mas um meio e sobre isso Furtado também refletiu. Talvez a melhor distinção do que deformou a Lei Sarney seja o fato de que

com a Lei Rouanet, e de forma mais intensa na Lei do Audiovisual, a sociedade substituiu o Estado. Não era essa a intensão de Furtado. Sua pretensão era coibir o patrimonialismo.

Referências bibliográficas

- Bolaño, C. (2004). *Mercado brasileiro de televisão*. São Cristóvão: Universidade Federal de Sergipe, São Paulo: EDUC.
- Cepêda, V. A. (2003). O pensamento político de Celso Furtado: desenvolvimento e democracia. *Gramsci e o Brasil*. Recuperado de <http://bit.ly/2fcbvEd>.
- Corbisier, R. (1960). *Formação e problema da cultura brasileira: textos brasileiros de filosofia*. Rio de Janeiro, Instituto Superior de Estudos Brasileiros (MEC).
- D’Aguilar, R.F. (2013). *Celso Furtado e a dimensão cultural do desenvolvimento*. Rio de Janeiro: E-papers, Centro Internacional Celso Furtado.
- Dahl, G. *Cinemateca*, manuscrito, AGD PI 00044.
- Esteves, C.R. (2013). *Celso Furtado, intérprete do Brasil: desenvolvimento como cultura no pensamento social brasileiro*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro.
- Estevinho, T.A.D. (2003). *Este milhão é meu. Estado e cinema no Brasil (1984-1989)*. Dissertação de Mestrado defendido no Programa de Estudos Pós-graduados em Ciências Sociais, PUC: São Paulo.
- Farias, R. (2005). Embrafilme, Pra Frente, Brasil! e algumas questões. En: Simis, A. (Ed.). *Cinema e televisão durante a ditadura militar: depoimentos e reflexões* (pp. 11-25). Araraquara: Laboratório Editorial FCL/UNESP.
- Furtado, C. & D’Aguilar Furtado, R.F. (Eds.) (2012). *Ensaios sobre cultura e o Ministério da Cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, Centro Internacional Celso Furtado.
- Furtado, C. (1984). *Cultura e Desenvolvimento em época de crise*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Furtado, C. (1987). *Entrevista ao programa Roda Viva*, TV Cultura, 09/02/1987.
- Furtado, C. (1999). Formação cultural do Brasil. En: *O longo amanhecer: reflexões sobre a formação do Brasil* (pp. 57-68). Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Ortiz, R. (2008). Cultura e desenvolvimento. *Políticas Culturais em Revista*, 1(1), 122-128. Recuperado de <http://bit.ly/2e36azo>.
- Simis, A. (2008). Concine – 1976 a 1990. *Políticas Culturais em Revista*, 1(1), 36-55. Recuperado de <http://bit.ly/2fiWAK2>.
- Simis, A. (2010). Cinema e política cinematográfica. *Economia da Arte e da Cultura*. São Paulo: Itaú Cultural, 137-164.
- Simis, A. (2015). Uma releitura de “Formação Cultural do Brasil”. En: Marques De Melo, J. e Moreira Fernandes, G. (Eds.). *Pensamento comunicacional brasileiro: o legado das ciências humanas*. Volúmen II: Cultura E Poder. São Paulo: Paulus.