

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

CENTRO DE PESQUISA EM ADMINISTRAÇÃO DA UFPR

**A PERCEPÇÃO DO PÚBLICO BRASILEIRO SOBRE O CINEMA NACIONAL
POR MEIO DO PONTO DE VISTA DO CONSUMO FÍLMICO**

CURITIBA

2013

VANESSA CARLA DA CRUZ

CENTRO DE PESQUISA EM ADMINISTRAÇÃO DA UFPR

**A PERCEPÇÃO DO PÚBLICO BRASILEIRO SOBRE O CINEMA NACIONAL
POR MEIO DO PONTO DE VISTA DO CONSUMO FÍLMICO**

**Monografia apresentada para
obtenção do título de especialista
em Marketing do curso de Pós-
Graduação em marketing
Empresarial, setor de ciências
Sociais Aplicadas – Universidade
Federal do Paraná.**

**Orientadora: Prof. Dra. Denise
Maria Woranovicz Carvalho.**

Curitiba

2013

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	05
1.1 OBJETIVO GERAL	06
1.2 JUSTIFICATIVA	07
2 METODOLOGIA	08
3 REFERENCIAL TEÓRICO	09
3.1 PERCEPÇÃO DO CONSUMIDOR.....	09
3.2 A HISTÓRIA DO CINEMA	11
3.2.1 O início do cinema.....	11
3.2.2 O início do cinema no Brasil.....	13
3.2.2.1 O cinema brasileiro.....	14
3.2.2.2 Filmes posados e a época de ouro	16
3.2.2.3 Os ciclos regionais do cinema.....	18
3.2.2.4 As Chanchadas	19
3.2.2.5 O cinema Novo.....	24
3.2.2.6 Pornochanchadas	26
3.2.2.7 O cinema brasileiro e sua reestruturação.....	28
3.3 FILMES DE SUCESSO NACIONAL.....	36
3.4 A PERCEPÇÃO SOBRE O CINEMA NACIONAL ENTRE A DÉCADA DE 1970 E 2012.....	42
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	45
REFERÊNCIAS.....	46

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Afonso Segreto em 1898. O primeiro cineasta brasileiro.	14
Figura 2: Sequência de imagens dos filmes: Moleque Tião (1943), Papai Fanfarrão (1957) e O Homem de Sputnik (1959).....	20
Figura 3: Estúdio de Vera Cruz em 1949	22
Figura 4 – Cartazes de filmes do gênero Pornochanchadas. Bem dotado (1978), Mulher objeto (1975) e Engraçadinha (1981).....	26
Figura 5: Cartaz do filme: Cangaceiro de Lima Barreto	35
Figura 6: Cartaz do filme: O Pagador de Promessas de Anselmo Duarte	36
Figura 7: Cartazes dos filmes: Vidas Secas de Nelson Pereira dos Santos, Deus e Diabo na terra do Sol, de Glauber Rocha e Os Fuzis de Ruy Guerra.....	37
Figura 8: Cartaz do filme: Dona Flor e seus dois maridos.....	37
Figura 9: Cartaz: Pixote de Hector Babenco de 1981.	38
Figura 9: Cartaz: O beijo da mulher aranha.	39
Figura 10: Cartaz do filme: O Quatrilho.....	39
Figura 11: Cartaz: Central do Brasil.	40
Figura 12 : Cartazes dos filmes Cidade de Deus (2002) e Tropa de Elite (2007). . .	40

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Comparativo de arrecadação do cinema brasileiro. Embrafilme x ausência de estatais. (1971-1979).	32
Tabela 2: Rendimento dos filmes nacionais e estrangeiros, de 1974 a 1979 em dólares.	32
Tabela 3: Público do cinema no Brasil de 1974 a 1979.	33
Tabela 4: Filmes brasileiros com mas de 500.000 espectadores entre a década de 1970 e 2012.	42
Tabela 5: Comparativo sobre o consumo de filmes nacionais e estrangeiros no Brasil no período de 2008 a 2012.	43

1 INTRODUÇÃO

Há mais de um século vem sendo construída a história do cinema nacional brasileiro; para ratificar essa informação será apresentado o início da história do cinema brasileiro desde o primeiro registro do movimento, quando ocorreu a utilização do cinematógrafo no Brasil, por Afonso Segreto, em 1898, conforme Ramos; Miranda (2000), chegando até as produções cinematográficas nacionais recentes.

A história do cinema no Brasil será abordada, portanto, a partir da chegada e aplicação da tecnologia cinematográfica no Brasil, passando pelos filmes ditos não posados ou naturais; posteriormente será abordado o surgimento de estilos cinematográficos como as chanchadas, pornochanchadas, cinema novo até as produções cinematográficas mais recentes e suas indicações a prêmios internacionais. O filme Central do Brasil é um exemplo desse tipo de produção, pois recebeu diversas premiações e pode ser considerado como um fenômeno fílmico, devido às tais premiações, além da indicação ao Oscar, como melhor filme estrangeiro, conforme Gatti (2010).

Durante toda a história do cinema brasileiro o público vem recebendo informações que o fez perceber o cinema nacional da forma como ocorre atualmente. Para fins de esclarecimento é pertinente informar como ocorre o processo da percepção. Nesse contexto é válido citar:

A sensação está relacionada com a reação imediata de nossos receptores sensoriais (olhos, ouvidos, nariz, boca e dedos) a estímulos básicos, como a luz, a cor, o som, os odores e as texturas. A percepção é o processo pelo qual as pessoas selecionam, organizam e interpretam essas sensações. O estudo da percepção, então, concentra-se no que acrescentamos a essas sensações em estado bruto a fim de dar-lhes significado. (SOLOMON, 2008, p. 69).

A percepção é abordada nesse estudo tendo em vista que o tema faz parte da área do conhecimento do comportamento do consumidor “que estuda os processos envolvidos quando indivíduos ou grupos selecionam, compram,

usam ou descartam produtos, serviços, idéias ou experiências para satisfazer as necessidades e desejos”, conforme Solomon (2008, p. 27). O estudo sobre o comportamento do consumidor tem relevada importância, devido às implicações relacionadas: “produtos e serviços que se sintonizam com as prioridades de uma cultura em um dado momento tem muito mais chances de serem aceitos pelos consumidores”, conforme SOLOMON (2008, p. 562). Esse tema, ainda que de forma breve, será melhor explorado nos capítulo 3.

Assim, para compreender a percepção do público sobre o cinema nacional, construiu-se a presente monografia da seguinte forma: o capítulo 2 aborda a metodologia de construção desse estudo e apresenta os tipos de dados utilizados. O capítulo 3 aborda a história do cinema, posteriormente a história do cinema nacional além de dados secundários sobre o número de consumidores de filmes em um determinado período da história do cinema. No capítulo 4 são abordadas as considerações finais, tendo em vista os dados observados e o histórico do cinema, bem como as sugestões de estudo futuro e a relevância desse conteúdo para todos os possíveis leitores, sejam do meio acadêmico ou da comunidade em geral.

1.1 OBJETIVO GERAL

Compreender a percepção do público brasileiro sobre o cinema nacional por meio do ponto de vista do consumo fílmico.

1.1.1 Objetivos específicos.

- (1) Exibir pontos específicos da história do cinema nacional, desde a introdução, estilos de produção bem como as produções cinematográficas;
- (2) Buscar dados secundários sobre histórico de bilheterias do cinema brasileiro, produções, expectadores e renda para e relacionar com a sua percepção sobre o cinema brasileiro;

(3) Avaliar os dados secundários observados e relacioná-los com a percepção do público sobre o cinema nacional brasileiro.

1.2 JUSTIFICATIVA

Obter conteúdo específico sobre o assunto que se refere ao consumidor e produtor de obras cinematográficas, a fim de fomentar tal relação e contribuir para o desenvolvimento da indústria cinematográfica, enquanto produtora de arte local e contribuinte para formação de repertório cultural da comunidade. É importante que a escolha de temas para estudos acadêmicos esteja relacionada às necessidades da comunidade, do meio acadêmico ou de qualquer grupo, ou pessoa, a fim de obter algum ganho qualquer que seja a forma de mensurar tal ganho, com isso optou-se pela abordagem do cinema nacional brasileiro para fins didáticos, tendo em vista a complicação de dados relacionados nesse trabalho relacionados à história da indústria cinematográfica.

Notou-se tanto no que concerne à qualidade técnica, quanto à capacidade dos atores e até nos tipos de enredo, que vieram nos últimos anos numa crescente variedade de temas, conforme Lima (2003), que cita alguns filmes como “O Quatrilho”, “Bicho de Sete Cabeças”, “Cidade de Deus”, “O Auto da Compadecida”, entre outros - todos com variações de estilo que saem do drama e passam pela ficção, comédia, até filmes biográficos.

2 METODOLOGIA

O delineamento metodológico deste estudo foi dividido de forma que inicialmente fosse demonstrado ao leitor a história do cinema, desde sua invenção ou da descoberta tecnológica que possibilitou sua existência, além de exibir diversos momentos cinematográficos e suas respectivas produções. A metodologia utilizada nesse trabalho foi a pesquisa bibliográfica, que corrobora com as pesquisas já existentes e favorece a abertura para explorar temas que ainda não se consolidaram suficientemente. Tal metodologia também permite novas visões e conclusões sobre determinados temas. Segundo Gil (2002, p. 44), “a pesquisa bibliográfica é desenvolvida com base em material já elaborado constituído principalmente de livros e artigos científicos”.

Adotou-se tal metodologia devido ao interesse pelos estudos já envolvidos com o tema “cinema brasileiro” e também por ser um método mais rápido, por não depender de pesquisa de campo, que precisa de maior tempo para elaboração. Para Gil (2002, p.15), “a principal vantagem da pesquisa bibliográfica reside no fato de permitir ao investigador a cobertura de uma gama de fenômenos muito mais ampla do que aquela que poderia pesquisar diretamente”. Para desenvolver esta monografia foram necessárias as seguintes ações: exploração de materiais bibliográficos como artigos, livros e outros meios que continham informações sobre o tema; leitura dos materiais de forma seletiva, para retirar as informações pertinentes ao assunto explorado; descrição do tema e comparação entre ideias já desenvolvidas sobre o tema; busca por imagens que mostram cartazes de filmes, entre outras ilustrações; conclusão por meio da análise dos filmes verificados.

Num segundo momento foi necessário buscar dados secundários relacionados ao tema. Para melhor compreensão sobre a definição de dados secundários, é considerável mencionar seu significado: segundo Malhotra (2006, p. 124) “dados secundários são dados que já foram coletados para objetivos que não os do problema em questão”; além disso, possuem processo rápido e tempo curto de coleta, além do baixo custo. Esses itens são organizados dessa forma, a fim de que posteriormente possam ser alcançadas

informações conclusivas relacionadas à compreensão ou ao conhecimento da percepção do público nacional sobre o cinema nacional brasileiro.

3 REFERENCIAL TEÓRICO

Nesse tópico são abordadas informações sobre o tema percepção, permeado pelo campo do conhecimento do comportamento do consumidor, além da história do cinema, desde a tecnologia que permitiu o registro do movimento. Além disso, são abordadas as primeiras produções até as produções atuais e os devidos dados secundários que ilustram o relacionamento do público brasileiro com as produções locais, por meio dos números de frequência e resultados obtidos nas bilheterias.

A viabilidade da localização de tais dados foi possível devido aos fatos endereço são localizados os fatos relacionados ao cinema que de forma compilada traz um histórico sobre o cinema nacional e permite por meio dele, buscar mais dados. Com tais dados, chegou-se aos artigos científicos, que permitiram mapear o início dos estudos sobre registro de imagens (PINTO, 2000), e também localizar informações sobre o cientista “Marat” (TOSI, 1999), até a chegada da tecnologia que ocasionou a reprodução de movimentos. Assim, esse compilado de informações permitiu também registrar nesse estudo o período de transição do início do cinema brasileiro até as produções cinematográficas no Brasil, conforme descrito na obra de Ramos; Miranda (2000). Buscou-se dados secundários por intermédio de institutos relacionados com o cinema nacional, como a agência nacional do cinema (ANCINE).

Com isso, após obtenção de informações sobre história do início do cinema, bem como as principais produções e escolas de cinema, além de considerar os dados secundários foi feita a relação de tais dados e a história do cinema brasileiro com a percepção positiva ou negativa dos consumidores do cinema nacional.

3.1 PERCEPÇÃO DO CONSUMIDOR

O tema percepção do consumidor é abordado nesse tópico como um item da área de conhecimento do comportamento do consumidor. A área de conhecimento comportamento do consumidor tem relevância nesse estudo

porque “compreende a forma como o consumidor se comporta com os sistemas de marketing” (SOLOMON, 2008, p. 26).

O campo do comportamento do consumidor abrange uma ampla área: é o estudo dos processos envolvidos quando indivíduos ou grupos, selecionam, compram, usam ou descartam produtos, serviços, idéias ou experiências de consumo para satisfazer necessidades e desejos. (SOLOMON, 2008, p. 27).

A abordagem do tema comportamento do consumidor é pertinente, pois ainda sob o ponto de vista de Solomon (2008, p. 27) “as pessoas escolhem produtos ou porque gostam da sua imagem ou porque acreditam que sua personalidade de alguma forma corresponda a delas”. Entretanto essa relação de consumo não é estática; ela, a relação, pode ser alterada conforme os estímulos sensoriais recebidos pelo consumidor. Abordar esse tópico da relação se faz presente nesse estudo sobre o cinema brasileiro porque é possível observar muitas modificações nos estilos cinematográficos das produções brasileiras. Com isso os estímulos sensoriais enviados diferem, por exemplo, na época do estilo das Chanchadas e em relação ao período chamado de “Cinema Novo”, até as produções cinematográficas. Para Solomon (2008) os consumidores são atores no palco do mercado:

A perspectiva da teoria dos papéis é grande parte do comportamento do consumidor como os atos de uma peça teatral. Como no teatro, cada consumidor tem falas, acessórios e figurinos necessários para um bom desempenho na encenação. Como as pessoas representam muitos papéis diferentes, elas às vezes modificam suas decisões de consumo, dependendo da “peça” de que participam no momento. Os critérios que elas utilizam para avaliar produtos e serviços em um de seus papéis podem ser bem diferentes dos utilizados em um e outro. (SOLOMON, 2008, p. 27).

Vale questionar se a percepção do consumidor sobre o cinema ocorreu porque a indústria enviou estímulos sensoriais presumindo uma necessidade, ou se houve a criação uma necessidade de consumo daquele tipo de cultura. Isto é afirmado dessa forma nesse estudo porque há autores que mencionam que, por exemplo: “porno-chanchada”, um estilo cinematográfico específico, foi

o cinema possível da época, da década de 1950, conforme Pereira (2006, p. 214). Assim, é possível questionar se as produções cinematográficas ocorreram para atender necessidades latentes ou foi uma necessidade de consumo criada para atender a necessidade da época. A questão sobre “os profissionais de marketing criarem necessidades artificiais” é abordada por Solomon (2008, p. 42); o próprio autor fornece resposta para sua indagação: “um dos objetivos do marketing é criar a consciência de que as necessidades existem e não criar necessidades”. Para finalizar o tópico sobre o campo do comportamento do consumidor é possível concluir que, conforme Solomon (2008, p. 562), “as escolhas de consumo não podem simplesmente ser compreendidas sem que seja considerado o contexto cultural em que são feitas”, seja para atender as necessidades percebidas ou latentes.

3.2 A HISTÓRIA DO CINEMA

Para guiar o leitor sobre os fatores que vieram a contribuir com a opinião de brasileiros sobre o cinema nacional, pretende-se mostrar a história do cinema nacional, tendo em vista que as produções de um determinado período podem influenciar diretamente a opinião de um grupo de pessoas sobre determinado assunto. Assim, a seguir, serão descritos diversos momentos do cinema nacional para compreender a sua influência no grupo social atual. Para Pinto (2004, p. 4), “o cinema analisa a repercussão que os filmes alcançam na sociedade, podendo assumir um papel importante na propaganda política e na difusão de ideologias”. Contudo, no que concerne essa pesquisa, serão abordados temas ligados aos diversos momentos do cinema nacional, entre outras informações, e de que forma as produções cinematográficas ocorridas desde o início do cinema no Brasil podem ter influenciado a opinião da sociedade.

3.2.1 O início do cinema

No livro “A Breve Cronologia do Cinema” de F. Silva Nobre (1982 apud Pinto 2004), são mencionados estudos antigos relacionados ao movimento, ao

citar desenhos rupestres nas grutas de Altamira na Espanha, e posteriormente egípcias e babilônicas que aprofundam seus conhecimentos sobre luz e sombra. Ainda segundo Pinto (2004), o interesse vem se aprofundando, como uma constante que ocorre em diversas áreas, até se chegar a um momento da evolução desse interesse que corroborou com descobertas ocorridas devido ao desejo de registrar imagens em movimento. Em 1779 o médico Marat ⁽¹⁾ criou um equipamento que o permitiu projetar imagens de insetos vivos, através de seu microscópio solar. Posteriormente ao invento de Marat, começam a surgir os primeiros ensaios de Niépce sobre fotografia, esta que mais tarde estaria em movimento através dos esforços dos irmãos Lumière. Niépce é a forma abreviada de Joseph Nicéphore. Niépce foi um físico francês responsável por estudos relacionados com a invenção da fotografia como é conhecida atualmente; a partir de seus estudos obteve-se o conhecimento da heliografia, que aperfeiçoada posteriormente originou a fotografia, que na sequência dos fatos recebeu movimento através do irmão Lumière, conforme Pinto (2004). Os irmãos Lumière foram os inventores do cinematógrafo, um equipamento que permitia o encaixe de negativos em objeto rotativo que possibilitava a sensação de movimento. Depois da descoberta em 28 de dezembro de 1895, em uma conferência em Paris, obteve-se a primeira mostra pública de cinema que exibia “A Saída da Fábrica”. Obteve-se, portanto, a primeira mostra pública de cinema; registros sobre esse momento informam que não havia pretensões, por parte dos inventores, sobre o invento:

Seus próprios inventores não acreditavam que essa nova invenção tivesse futuro como espetáculo. Achavam que as pessoas logo se cansariam. Enganaram-se, pois essa invenção foi cada vez mais se aprimorando, tornando-se instrumento de propaganda política, formador de ideologias. (PINTO, 2004, p. 2).

¹ Jean Paul Marat (1743-1793) é conhecido como ativista político, médico e cientista. Durante 11 anos praticou a atividade da medicina, a partir de 1765, e em 1776 iniciou estudos sobre fogo, eletricidade e luz, TOSI (1999).

3.2.2 O início do cinema no Brasil

Para uma abordagem inicial dos fatos que acarretaram nas grandes produções nacionais, é necessário mencionar o primeiro cineasta brasileiro: Afonso Segreto, originário da cidade de San Martino de Cileno, na Itália. Afonso Segreto chegou ao Brasil em 1897 para encontrar seus irmãos, Paschoal e Gaetano, que residiam na cidade do Rio de Janeiro. De acordo com Ramos; Miranda (2000), Paschoal Segreto foi o primeiro grande empresário voltado ao entretenimento no Brasil e pode ser mencionado como o responsável pela introdução do cinema no território brasileiro. Paschoal Segreto e seu irmão Gaetano vieram para o Brasil ainda adolescentes devido às más condições de vida que tinham em seu país de origem.

Dessa forma, assim que chegaram à cidade do Rio de Janeiro, seu destino no Brasil, praticaram as mais diversas atividades para sobreviver, conforme Ramos; Miranda (2000) foram vendedores de bilhetes, jornaleiros e até mesmo trabalharam com apostas e loterias, consideradas contravenção, o que os levou a ter passagens pela polícia naquele período. Entretanto Paschoal tinha bom senso para os negócios e viu no universo do entretenimento boas oportunidades. Assim que se estabeleceu no Brasil, trouxe os demais familiares, entre eles Afonso Segreto, que posteriormente seria o responsável pelo primeiro conteúdo fílmico realizado em território brasileiro. Paschoal Segreto buscou sociedade para negócios com Jose Roberto da Cunha Sales, um homem com várias ocupações, conforme Ramos; Miranda (2000), sendo possível citar: jurista, inventor ou até mesmo um “escroque” de praça do Rio de Janeiro já tinha também como hábito entre seus negócios unir jogos a exibições culturais. Tal sociedade corroborou com a fundação do Salão de novidades de Paris. Paschoal já vinha há tempos observando as exibições irregulares de cinema que prejudicavam a nitidez das transmissões, fundou em 31 de julho de 1897 o Salão de Novidades de Paris.

Empresário pioneiro importou fitas para transmissão dos filmes e enviou seu irmão para o exterior para aprender a utilizar o cinematógrafo. Afonso Segreto, exibido na figura 1, ao retornar ao Rio de Janeiro, em 1898, registrou as primeiras imagens em movimento realizadas no Brasil; suas imagens incluíam tomadas das fortalezas e de navios de guerra na baía do Rio de

Janeiro, conforme Ramos; Miranda (2000). Tem-se nesse momento o primeiro cineasta brasileiro.



Figura 1- Afonso Segreto em 1898. O primeiro cineasta brasileiro.

Fonte: <http://www.brasil.gov.br/imagens/linha-do-tempo/linha-do-tempo-cinema/1898-afonso-segreto/view>

3.2.2.1 O cinema brasileiro

Não é objetivo desse estudo exibir todas as produções desde o início do cinema, tendo em vista que mesmo que haja tamanho objetivo, pode ser pretensiosa tal intenção, além de possível inexistência de todos os registros das produções já ocorridas desde a introdução do cinema no Brasil. Contudo, buscou-se referência para pontuar os principais fatos relacionados à indústria cinematográfica. Tal referência foi localizada na página da *web*: <http://www.brasil.gov.br/sobre/cultura/cinema/cinema-brasileiro>, nessa página foram inseridas informações históricas sobre o cinema nacional de forma cronológica. Tais informações contribuíram para a construção desse trabalho, pois deram direcionamento para as pesquisas, e foi a partir dessas informações que se iniciou a busca de conteúdo sobre o assunto.

Anteriormente à abordagem sobre o início do cinema no Brasil é válido citar qual era a sua situação naquele momento. A citação a seguir ilustra qual era a situação do cinema brasileiro no período de implantação:

O Brasil era fundamentalmente um país exportador de matérias-primas e importador de produtos manufaturados. As decisões, principalmente políticas e econômicas, mas também culturais, de um

país exportador de matérias-primas, são obrigatoriamente reflexas. Para a opinião pública, qualquer produto que supusesse certa elaboração tinha de ser estrangeiro, quanto mais o cinema. O mesmo se dava com as elites, que tentando superar sua condição de elite de um país atrasado, procuravam imitar a metrópole. As elites intelectuais, como que vexadas por pertencer a um país desprovido de tradição cultural e nutridas por ciências e artes vindas de países mais cultos, só nessas reconheciam a autêntica marca de cultura (BERNARDET, 1978, p. 20 apud VASCONCELOS; MATOS, 2012, p. 3).

Ainda que basicamente o grande consumo da cultura de cinema fosse voltado para produções internacionais, houve ciclos de produções locais; entretanto é necessário salientar que as primeiras produções brasileiras ocorreram através das mãos de imigrantes, conforme é descrita a história dos irmãos Segreto:

O quadro técnico, artístico e comercial do nascente cinema era constituído de estrangeiros, notadamente italianos cujo fluxo imigratório foi considerável no final do século XIX e nos primórdios do XX. No terreno mais propriamente artístico, os encenadores e intérpretes provinham de elencos dramáticos em *tournée* sul-americana ou de grupos aqui radicados onde predominava o elemento estrangeiro (GOMES, 1980, p. 4 apud VASCONCELOS; MATOS 2012, p. 3).

Ainda que bastante incipiente, já havia produções de cinema local em andamento. É possível citar os dados de Anita Simis (apud Vasconcelos; Matos, 2012): a autora menciona que nos 10 anos posteriores à inclusão do cinematógrafo no Brasil foram produzidos 151 filmes, média de 15 com picos produtivos em torno de 24 a 27, conforme Vasconcelos; Matos (2012). Vale ressaltar que a baixa produção está relacionada basicamente à falta de infraestrutura local, e a ausência de eletricidade contribuiu para o lento desenvolvimento do mercado cinematográfico brasileiro. (VASCONCELOS; MATOS, 2012).

3.2.2.2 Filmes posados e a época de ouro

Filmes posados são os filmes de ficção, filmes com enredo encenado. Conforme Lucas (2005), tais filmes eram mais comumente produzidos filmes não posados. Entende-se que após a descoberta da possibilidade de gravar imagens em movimento, buscou-se, por assim dizer, somente desfrutar da novidade, gravando todo tipo de imagem, somente para exibir a gravação de um movimento.

Até 1907 a filmagem brasileira restringia-se aos chamados filmes naturais, imagens “não posadas”, que poderiam ser classificadas como não ficção, ao contrapor-se aos filmes de enredo. Jogos de futebol, funerais de figuras públicas, construções de estradas, vista da cidade, revoltas, operações cirúrgicas, crimes eram assuntos para as filmagens. Os “naturais” tinham uma boa demanda de público, que irá expandir-se com a produção dos primeiros posados nacionais. (LUCAS, 2005, p. 28).

Contudo, em 1908, houve a produção do primeiro filme “posado”, ou seja, um filme com uma história encenada. Os filmes “Os Estranguladores” e “Nhô Anastácio Chegou de Viagem”, ambos de 1908, são mencionados como os primeiros filmes produzidos no Brasil. O Filme “Os Estranguladores” que se trata de um filme sobre uma história real de um crime acontecido no Rio de Janeiro, foi um filme de aproximadamente 40 minutos, com a média de oitocentas exhibições, considerado, portanto o primeiro sucesso do cinema brasileiro (VASCONCELOS; MATOS,p.119).

“Nho Anastácio Chegou de viagem” explicado de forma breve, traz na sinopse a história de um caipira que visita o Rio de Janeiro que se apaixona por uma cantora e nesse período sua esposa também chega à mesma cidade; tal situação traz situações cômicas e inusitadas (VIEIRA, 2003). A menção aos dois filmes, entre outros, é justificada devido à condição de estreantes nas produções nacionais, assim como filmes de gênero que serão aplicados nos demais filmes futuros, que são o gênero policial e o matuto.

Em detrimento do grande número de produções, que ocorrem desde 1908, inicia-se em 1912 um processo de declínio, tendo em vista que a produção artística de um período pode ser beneficiada ou não por determinado

momento político ou situação econômica de um país, dessa forma, segundo Gomes (1980, apud Vasconcelos. Matos, 2012, p. 119), as produções nacionais sucumbem a uma indústria cinematográfica estrangeira bem mais adiantada, o que corroborou com o declínio das produções nacionais.

Em alguns meses o cinema nacional eclipsou-se e o mercado cinematográfico brasileiro, em constante desenvolvimento, ficou inteiramente à disposição do filme estrangeiro. Inteiramente à margem e quase ignorado pelo público, substituiu, contudo um debilíssimo cinema brasileiro. (GOMES, 1980, p. 29 apud VASCONCELOS; MATOS, p. 119)

Assim, no final de 1911, já era visível o declínio do cinema nacional, ocasionado por diversos fatores e a partir daquele momento as produções se resumiriam em filmes biográficos e jornalísticos, conforme Lucas (2005). Para fins de esclarecimento a chamada época de ouro cinema nacional brasileiro, ocorrida entre 1907 e 1911, foi assim considerada devido ao grande número de produções, bem como a predileção do público por estes filmes, de temas diversos. Foi a época em que as produções dos filmes estavam ligadas aos mesmos responsáveis pela exibição de tais filmes; não passaram de quatro anos de um período memorável, pois intitulou-se época de ouro a época de inúmeras produções, de conteúdo inteligente, presenteadas com a predileção do grande público:

A belle époque do cinema nacional ocorrida ente 1907-1911 tem clara vinculação entre o produto e o exibidor de películas e com o mercado internacional sem o grau de monopolização que adquirira após a primeira guerra mundial. Na apresentação do de 1974, no livro *A bela época do cinema brasileiro*, Paulo Emílio Salles Gomes, cita: “aquele momento fugaz, três ou quatro anos cariocas, em que os filmes nacionais eram os prediletos”. (LUCAS, 2005, p. 30).

Em detrimento da queda da produção cinematográfica brasileira, ocorre a organização industrial estrangeira, que passa a ser a opção do público brasileiro naquele momento, conforme Vasconcelos; Matos (2012) fica registrado esse período como uma espécie de “derrocada” do cinema nacional brasileiro.

3.2.2.3 Os ciclos regionais do cinema

Para ratificar a situação sobre o declínio do cinema brasileiro, que posteriormente iria se reafirmar com os ciclos regionais de cinema, vale ressaltar sua decadência após a *belle époque* ou chamada época de ouro. A derrocada do cinema nacional juntamente com demais mercados como o mercado europeu culminou com a chegada das grandes distribuidoras de cinema norte-americanas no país; além disso, outro fato que contribuiu para esse declínio foi o período pós-guerra, relativo à Primeira Guerra Mundial, que impediu a importação de fitas virgens para os produtores, corroborando a indústria de cinema norte-americana. Esse período é mencionado em relação aos anos entre 1912 a 1914, para posterior crescimento em 1917, com queda no ano seguinte e uma fraca reação em 1922 (Bernadet, 2008).

Posteriormente, conforme Bernadet (2008) foi a produção de documentários e cinejornais² que permitiram futuramente a produção de alguns filmes ficcionais ou não posados; um exemplo de filme produzido no momento pós-produções de cinejornais é o filme *Fragmento da Vida* de 1929, conforme Bernadet (2008), que retrata a vida de operários em meio ao crescimento da cidade de São Paulo. Os cinejornais passaram a ser exibidos a partir de 1916, e tratavam de temas políticos, econômicos ou até mesmo de entretenimento; porém como algumas matérias eram encomendas acabavam com tom propagandístico. Após a inauguração das redes de TV, os cinejornais tornaram-se obsoletos para o grande público e perderam popularidade. Alguns foram exibidos até a década de 50 outros se estenderam até a década de 70. Assim, o filme *Fragmentos da Vida* de 29 de abril, produzido graças aos recursos dos cinejornais, preparou o terreno para os ciclos regionais do cinema que ocorreriam em 1920. Para efeito de ratificação, tal conceito de ciclo regional se refere às produções originadas fora do eixo Rio-São Paulo. Podem ser citadas como cidades produtoras desse período: Ouro Fino, Campinas, Guaraniésia e Manaus, além de Recife e Cataguases (Bernadet, 2008).

Além dessas cidades, outras foram mencionadas como portadoras de registros cinematográficos, o que demonstrou produções fora dos ciclos regionais, que entre outras coisas serviu para consolidar os primeiros diretores

de cinema do Brasil, conforme Bernadet (2008). Em 1930 com a inauguração da Cinédia ⁽³⁾, de Adhemar Gonzaga, que produziu o filme “Ganga Bruta”, considerado um dos melhores filmes por Glauber Rocha ⁽⁴⁾, e “A voz do Carnaval”, inicia-se a trajetória do cinema musical no Brasil. Tal filme que unia cenas de comédia e costumes e foi indicador de um estilo que se tornaria bastante popular nos anos subseqüentes: a chanchada.

3.2.2.4 As Chanchadas

Chanchadas, conforme Vieira (2003, p.56) “era um termo pejorativo utilizado por vários críticos de cinema e que possui origem etimológica no italiano *ciancinata*, significando um discurso sem sentido, uma espécie de arremedo vulgar”, que fizeram sucesso no Brasil entre as décadas de 1930 e 1950. Conforme Ferreira (2010), ao falar sobre o estilo cinematográfico das Chanchadas é necessário mencionar a Atlântida cinematográfica, que foi a empresa responsável pela produção de 66 filmes do estilo Chanchada. Em 18 de setembro de 1941, Moacir Fenelon e José Carlos Burle fundam a Atlântida Cinematográfica. Conforme Ferreira (2010, p. 28) “ambos os fundadores notaram uma lacuna existente entre a produção de filmes e a produção necessária para a meta de exibição de filmes nacionais”. “A companhia cinematográfica Atlântida esteve ativa entre 1941 até 1962” (Ferreira 2010, p.13). Válido nesse contexto citar algumas informações sobre a produtora, tendo em vista, conforme o autor, a sua importância para o cinema da época:

Foi uma época em que não havia incentivos do governo, os proprietários da Atlântida levantavam fundos, produziam um filme, colocavam para exibição no circuito comercial e aguardavam a aprovação popular, o que realmente acontecia. Na Atlântida esse era

² Cinejornais eram pequenos documentários projetados antes dos filmes nas sessões de cinema. (2011, p.1).

³ Cinédia produtora cinematográfica, fundada pelo jornalista Adhemar Gonzaga, na década de 1930. Foi um dos poucos estúdios que se mantiveram ativos nesse período, conforme Miucci (2010, p.3).

⁴ Glauber Rocha, (1931-1981) renomado diretor de cinema brasileiro, nasceu em Vitória da Conquista. Faleceu em 1981. Dirigiu os filmes como Terra em transe (1967) e Deus e o Diabo na terra do Sol (1965), conforme Bentes (1997).

um dos objetivos na sua fundação e foi alcançado, mas a meta original não era a comédia, a mudança de planos ocorreu depois que seus proprietários perceberam que a produção de uma comédia popular era capaz de sustentar financeiramente a produção de um filme policial, de um drama ou de algum projeto pessoal de um dos diretores. Isso não significa que os projetos populares da Atlântida fossem vazios ou sem conteúdo. (FERREIRA, 2010, p. 20).

Na figura 2 é exibida uma sequência de imagens, de cartazes promocionais dos filmes já citados: as chanchadas.



Figura 2: Sequência de imagens dos filmes: Moleque Tião (1943), Papai Fanfarrão (1957) e O Homem de Sputnik (1959), respectivamente. Fonte: <http://www.meucinemabrasileiro.com/filmes/moleque-tiao/moleque-tiao.asp>

O filme “Moleque Tião”, de 1943, é mencionado como primeiro grande sucesso da produtora cinematográfica Atlântida; desse ano até 1947 a produtora se consolida como a principal produtora de filmes nacional. Outros filmes desse período podem ser citados como “Gente Honesta” de 1944 e Tristezas não pagam dívidas, também de 1944. Texto: “Atlântida Redescoberta, Revista História Viva (2012)”, sem autor.

Atlântida foi oficialmente fundada em 18 de setembro de 1941, e se confunde com o nome “Chanchada” justamente por se tornar como aquela que viria designar o lugar produtos de chanchadas por excelência; não foi o único, porém o mais antigo e produtivo com 62 filmes de ficção e dois documentários em 20 anos de atividade e dessa forma o mais célebre (Lyra, 2007, p. 1). Em detrimento disso, menciona-se que houve intuito primeiramente de se fazer um

cinema com conteúdo edificador ou engajado, de acordo com seus ideais de cultura e política no Brasil, mas para efeito de ratificação, foi necessário se render a filmes populares para que a companhia permanecesse industrialmente atuando (LYRA, 2007, p.114). Mesmo dessa forma, em 1947, a produtora é comprada por Luis Severiano Ribeiro, que era o proprietário de salas de exibição do país, mencionado como o maior proprietário do circuito de exibição de filmes, dessa forma unindo exibição e produção dos filmes, conforme LYRA (2007) nesse período fica consolidado o período das chanchadas brasileiras. Ferreira (2010) menciona que se tratavam de filmes populares, o que não quer dizer sinônimo de filmes de baixa qualidade e situados no gênero da comédia; contudo para mostrar ao leitor outras forma de abordagem que permeiam o tema é válido citar:

O nome chanchada serve a um cinema em que tudo se faz sobre a necessidade de negociar com o público e não de educá-lo ou instruí-lo. E, sobretudo, sobre a necessidade de adaptar os gêneros fílmicos a uma “brasildade” que nada tinha de cópia dos modelos estrangeiros. A popularização dos filmes se fez sentir desde os primeiros momentos, apesar dos protestos daqueles que pretendiam uma cultura “mais artística” pelo país. Sempre houve temos pelo entretenimento, pois sabiam bem que este ameaçava a fragilidade cultural. O entretenimento vinha ocupar o lugar dos sentidos que a razão e a mente tentavam cooptar. O entretenimento vinha substituir o sublime pelo divertido (LYRA, 2007, p.13).

Ainda sobre o desprezo pelo estilo Chanchada por parte de uma parcela mais erudita da sociedade, Lyra (2006) menciona que tal desprezo se dá da mesma forma que as elites culturais desprezam outros movimentos de entretenimento de massa. “Afim, um dos dogmas da cultura erudita era que a arte era que a arte exigia esforço para ser apreciado, sobretudo o esforço intelectual, mas que o entretenimento não exigia força alguma ao intelecto.” (LYRA, 2007, p. 14). Para findar o tópico Chanchadas, é possível defini-las de forma breve como comédias musicais. É pertinente na construção desse estudo devido à popularidade adquirida no Brasil, que não tinha tradição cinematográfica, conforme Pereira (2006). Ainda sob o ponto de vista de Pereira (2006), menciona-se apesar da popularidade, não era bem vista pela crítica, pelo contexto não edificador, poderia naquele momento representar os

viventes da periferia do Brasil. Levando em conta o auge do seu sucesso, que ocorreu na década de 50, é possível considerar o conteúdo abordado no cinema desse período por ter influenciado diretamente na opinião da sociedade atual sobre o cinema brasileiro. Em detrimento das críticas atribuídas às chanchadas, como dos problemas mencionados sobre a “qualidade pobre dos roteiros e das cansativas piadas de gosto duvidoso”, conforme Pereira (2006, p. 216) ressalta-se que as chanchadas foram o cinema possível dos anos 50 e que refletiam diretamente o cenário sócio-político do momento. Posteriormente, no final dos anos 50 os filmes de chanchadas vão perdendo popularidade, pois seu público passa a consumir cada vez mais a programação televisiva da época:

Como se não bastasse, as massas dos grandes centros urbanos, a quem se dirigiam as chanchadas, passam, cada vez mais a consumir a produção televisiva a partir dos anos 1960. Com a queda da produção dos cinemas, o esquema de produção que sustentava as chanchadas começa a ruir e os comediantes, diretores e equipe técnica migram para as emissoras de televisão (inicialmente TV tupi, Excelsior e posteriormente, Globo), reproduzindo a mesma fórmula humorística com as óbvias adaptações ao novo veículo de comunicação. (PEREIRA, 2006, p. 210).

Posteriormente, novas produtoras e movimentos cinematográficos se iniciavam no Brasil. Em 1949 é criado o estúdio de Vera Cruz (ver figura 3) que foi uma tentativa de sofisticar as produções cinematográficas. Criada por uma parceria por Franco Zampari, um produtor italiano e pelo empresário paulista Francisco Matarazzo Sobrinho, o estúdio de Vera Cruz em apenas cinco anos de existência realiza 18 longas-metragens.



Figura 3: Estúdio de Vera Cruz em 1949.

Fonte: <http://www.brasil.gov.br/linhadotempo/epocas/1949/estudio-vera-cruz>

O Estúdio de Vera Cruz, com sua proposta de sofisticar o cinema nacional, teve produções diversas produções premiadas além de contribuir de forma intensa na formação de profissionais nas áreas correlatas às áreas de produção cinematográfica.

Localizado em São Bernardo do Campo, o estúdio era formado por dois galpões que ocupavam uma área superior a 100 mil metros quadrados. Um grande nome da Vera Cruz foi o do brasileiro Alberto Cavalcanti, que trabalhava com cinema na Europa e foi convidado por Zampari para dirigir a companhia. A Vera Cruz deu grande contribuição ao cinema brasileiro por formar profissionais em áreas como fotografia, som, cenografia, maquiagem e estabelecer um novo padrão para as produções nacionais. Texto: “Companhia cinematográfica de Vera Cruz, Revista Brasilis (2011)”, sem autor.

Contudo, apesar dos feitos de importância, no que concerne a indústria cinematográfica: produções e formação de profissionais, os custos elevados de tais produções não obtiveram retorno suficiente para tornar viável o empreendimento. Com isso, a Companhia de cinematográfica de Vera Cruz, apesar de não ter sido fechada oficialmente, ao longo do tempo escasseou suas produções, mudou de direção está em fase de estudo para sua revitalização e retomada de produções artísticas. (Revista Brasilis, autor não mencionado, 2011).

3.2.2.5 O cinema Novo

Em meados dos anos 50 iniciam-se idéias que vão culminar com um movimento chamado cinema novo, que tem maior preocupação com a questão social e também maior foco na busca de uma estética nacional, em contraponto do momento cinematográfico anterior das chanchadas. Originado após diversas produções com linguagem simples e sem grandes questões sociais, acentuam um comportamento crítico que culmina no cinema novo, conforme Pereira (2006).

Os motivos para que isso ocorresse podem ser encontrados na alteração do próprio contexto político em que o Brasil vivia. Surgia uma consciência maior sobre os vários problemas que afetam o cinema nacional. Forma-se a idéia de que não era suficiente, para tornar viável uma indústria cinematográfica, apenas ter bons equipamentos técnicos e instalações modernas (o que nem era o caso das chanchadas) para conseguir uma estética culturalmente significativa e economicamente viável, sem a alteração dos limites impostos no mercado pela produção estrangeira. O processo aí desencadeado leva a uma descoberta e reflexão a respeito do significado cultural do cinema brasileiro que ultrapassava a concepção das comédias musicais. (PEREIRA, 2006, p. 215).

De fato o cinema novo foi influenciado diretamente pelo movimento “*Nouvelle Vague*” francês, conforme Barros (2009), que foi o movimento de produção cinematográfica que tinha como cunho principal a produção de filmes que transgredissem as regras do cinema comercial.

É possível citar como produções desse período o filme “Os Cafajestes” de Ruy Guerra, que foi o primeiro filme do período intitulado de cinema novo, que atingiu o grande público. O filme “Os Cafajestes” traz a estória de sucessivas chantagens feitas por dois amigos, com relações de amor e frustrações vividas entre os personagens, conforme Barros (2009). Também podem ser citados como exemplos desse período de produções mais autorais, com conteúdo mais crítico de preocupação política, no período posterior às chanchadas, filmes como “Rio 40 graus” (1955) de Nelson Pereira dos Santos, além de Rio Zona Norte do mesmo autor, que se tratava de uma obra dividida entre o realismo socialista e o realismo crítico, conforme Figueiroa (2008). Mais

exemplos de filmes produzidos no período podem ser mencionados com intuito de mostrar a riqueza de produções da época: “Barravento” de Glauber Rocha, “Bahia de todos os Santos” de Trigueirinho Neto, “Grande Feira” de Roberto Pires. No Rio de Janeiro é possível citar “Porto das Caixas” de Saraceni e “Cinco Vezes Favela”, produzido pelo centro popular de cultura da união nacional dos estudantes, “Couro de Gato” de Joaquim Pedro de Andrade. Glauber Rocha realizou nesse período “Deus e Diabo na terra do Sol”, e tal obra projetou o cinema novo no cenário internacional, texto sem autor, (2013).

Há mais diversas de publicações do período, contudo não é interesse desse estudo discorrer sobre as produções do período. O intuito nesse tópico é somente salientar o que foi o movimento cinema novo, pois pode entre outros fatores pode ter sido o sinalizador para uma nova forma de pensar o cinema nacional.

O cinema novo foi o período chamado cinema de arte no Brasil, em função das características autorais de seus diretores, que inspiravam novos cineastas. Parte-se aqui, do princípio segundo o qual a expressão iconográfica desses autores (e de qualquer artista) transborda sempre para o lado imaginário. Isso só retorna o mito em torno do cinema novo, que se tornou um capítulo especial na história da cinematografia brasileira ao se propor uma ruptura estética, semelhante ao neo-realismo italiano e a *Nouvelle Vague Française*. Passado o período da chanchada, o cinema brasileiro incorporou um interesse pelos termos emergentes da política nacional. (BARROS, 2009, p. 203).

Em meados dos anos 60 consolida-se o movimento do cinema novo; nesse mesmo período ocorre o golpe militar de 1964 e com isso em ocorre a necessidade de linguagem metafórica para viabilizar produções cinematográficas naquele período político ditatorial da história do Brasil. No momento seguinte, em meados dos anos 60 em plena fase de consolidação do cinema novo, obras autorais já mencionadas de Glauber Rocha como “Terra em Transe” e de mais filmes autorais convivem com o amadurecimento das pornochanchadas, conforme Figueiroa (2008).

3.2.2.6 Pornochanchadas

Pornochanchada foi um momento do cinema brasileiro herdeiro das chanchadas, já mencionado anteriormente nesse estudo, mas para efeito de recordação a “chanchada” era o nome dados às comédias musicais, bastante populares, e seu apogeu ocorreu na década de 1950 (PEREIRA, 2006, p. 214).

Na literatura encontrada sobre o assunto há algumas explicações sobre a motivação da natureza dessas produções. É citado, por exemplo, que as o movimento pornochanchada é resultante de fatos políticos que anteriormente ocasionaram forte censura aos meios de comunicação (LYRA, 2007). Ainda na mesma direção de opiniões relacionadas às pornochanchadas, menciona-se que o estilo de filme foi a resultante da falta de capacidade e artística e tecnológica da indústria cinematográfica da época, conforme (SANTANA 2005, apud LYRA, 2007, p.17).

Nos fatos que permeiam o tema pornochanchadas, diz-se que são filmes sem contexto coerente que são produzidos no Brasil com o único motivo de obtenção de lucro rápido, num momento em que havia grande demanda por filmes pornográficos estrangeiros, e esse gênero de filme fazia, portanto, frente aos filmes pornográficos importados. (STERNHEIN, 2005, apud LYRA, 2007, p. 18).

Aqui é válido exibir, para fins ilustrativos, alguns cartazes de filmes desse período, conforme a figura 4:



Figura 4– Cartazes de filmes do gênero Pornochanchadas. Bem dotado (1978), Mulher objeto (1975) e Engraçadinha (1981).

Fonte: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-202063/>

Vale analisar o que impulsionou a produção cinematográfica desse gênero e porque o gosto de populares opta por esse tipo de produção, corroborando como crescimento dessa indústria. Para tentar trazer algumas respostas sobre a situação cinematográficas, dos anos 40 até início dos anos 90 no Brasil, é válido mencionar Freitas (2003, p. 4): “Pornochanchada, gênero este fomentado, sobretudo pela liberação do corpo e da mente e pela repressão política desencadeada pelos militares”. Ainda sob o conceito de Freitas (2003), foi nesse período posterior às chanchadas, com determinada situação política e econômica que, apesar do conteúdo, o Brasil entrou na era da indústria cinematográfica e comunicação de massa.

Rotulada como despolidizadora, o meio acadêmico em geral sustenta que este gênero foi incentivado pelo governo, tendo recebido subvenção da Embrafilme, porque desviava a atenção da sociedade os desmandos e das perseguições políticas, mostrados pelos grandes diretores do ‘autêntico’ cinema brasileiro. (FREITAS, 2003, p. 6).

Entre tantas informações que culminaram nesse gênero de filme, não há divergência no que concerne ao resultado produzido no momento da “pornochanchada”: comunicação com a massa. Com isso, sob o ponto de vista de Ferreira (1991, apud Freitas 2003), surgem questões como: “A comunicação de massa é requisito para que haja comunicação universal?” Com tal indagação, o próprio autor traz informações que podem supostamente explicar ou ao menos criar base de informações para que o leitor possa refletir sobre o assunto relativo a comportamento, bastante pertinente nesse estudo que busca informações sobre “a percepção dos usuários sobre o cinema nacional”. São apresentadas por ele as seguintes teorias:

1º A Teoria hipodérmica, influenciada pela psicologia behaviorista que prega que o corpo social (público) responde diretamente aos estímulos dos meios de comunicação.

2º A teoria que sustenta que a atual maneira de se fazer mídia é umas das formas de dominação do sistema capitalista, uma das formas das manifestações da razão instrumental.

3º A teoria da agenda *setting*, nessa teoria é explicado que não importa como se fazer os meios de comunicação, mas sim como eles “agendam” ou ditam o que devem ser falado ou ouvido.

4º A teoria do “espiral do silêncio” – os meios de comunicação de massa atuam em sentido contrário: impõem sorrateiramente o que não pode ser dito, coisas que são cafona ou fora de moda ou constrangedor dizer. FERREIRA (1991, apud FREITAS, 2003, p. 6)

3.2.2.7 O cinema brasileiro e sua reestruturação

O final da década de 60 é visto por Selonk (2004, p. 87) como o período de controle de conteúdo por parte do governo. A repressão dos movimentos culturais, como fator que pode ter fortalecido o comportamento social em torno do estilo cinematográfico das chanchadas, pode ser expressa de melhor forma a seguir:

O período é marcado pela censura oficial das artes. O recém-criado CSC - Conselho Superior de Censura, através da Lei nº5.536, de 21/11/1968, tinha como atribuições a revisão das decisões finais, relativas à censura de espetáculos e diversões públicas, proferidas pelo Diretor- geral do Departamento de polícia Federal, e a elaboração de normas que orientassem o exercício de censura. Posteriormente, o AI-5 confirma o autoritarismo vigente. (SELONK, 2004, p. 87).

Além de ser um período marcado pela presença ostensiva da censura entre os movimentos artístico-culturais, este período também é marcado pela criação de instituições estatais ligadas à indústria cinematográfica e está ligada ao surgimento de festivais que vão corroborar as produções cinematográficas nacionais, conforme Selonk (2004).

A criação do Instituto Nacional do Cinema (INC) ocorreu em meados dos anos 60. O período de 1947 a 1966 foi observado por Selonk (2004) como o período em que a temática atual no meio cinematográfico tratava das seguintes

questões: Como deveria ser a produção cinematográfica nacional, e de que forma o estado poderia intervir em tal produção? As discussões levam a questões sobre a presença dos filmes estrangeiros no mercado cinematográfico brasileiro e também a pensar sobre as formas de conquistar esse mercado. Assim conforme Selonk (2004, p. 24) “a criação do INC é a consequência direta da movimentação dos profissionais e do estado”. O INC é mencionado nesse estudo devido à sua influência direta na produção cinematográfica nacional, com suas 112 resoluções, mencionadas por Mello (1978, apud Selonk, 2004, p.88). É pertinente exibir as resoluções que mais se destacaram:

Obrigatoriedade de exibição do cinema brasileiro: em 1967, regulamentam-se 56 dias ao ano; em 1970, este número sobe para 112, mas recua para 98 poucos meses depois; em 1971, 84 dias ficam instituídos e; em 1975, 112 dias.

Obrigatoriedade de cópiagem de filmes estrangeiros em laboratórios brasileiros, estabelecida em 1972;

Criação do sistema de controle de bilheterias através do uso de máquinas registradoras e roletas.

Obrigatoriedade do recolhimento de parte do desconto do Imposto de renda relativo à exploração de filmes estrangeiros para produção de filmes nacionais.

Sistema de premiação de qualidade e de percentual sobre rendas para as produções nacionais.

Obrigatoriedade de registro dos produtores, exibidores e distribuidores, o que permitia o controle da atividade. (MELLO, 1978 apud SELONK, 2004, p. 88).

De forma comparativa, entre 1937 e 1965, portanto antes da criação do INC, foram produzidos 91 filmes; já no período compreendido entre 1966 e 1975, durante a existência do INC, foram produzidos 174 filmes, conforme Mello (1978 apud Selonk, 2004, p. 89).

Posteriormente à criação do INC é promovida a criação da Embrafilme, que se tornara uma entidade auxiliar do INC, fato ocorrido em 1969, para promover o incentivo às produções cinematográficas nacionais.

Em pleno regime militar, no funcionamento do ato institucional nº5, uma junta formada pelos três ministros militares – do Exército, da Marinha e da Aeronáutica – promulga o Decreto-lei nº 862, de 12 de dezembro de 1969, que cria a Embrafilme. A Embrafilme passa a ser uma entidade auxiliar do INC e tem como objetivo principal: a distribuição de filmes no exterior, sua promoção, realização de mostras e apresentação de festivais, visando à difusão do filme brasileiro em seus aspectos culturais, podendo exercer atividades comerciais ou industriais relacionadas com o objetivo principal de sua atividade, (SELONK, 2004 p. 90).

Dessa forma, funcionando como uma “entidade auxiliar do INC” sob a avaliação de Selonk (2004), a Embrafilme inicia as suas atividades, tendo como objetivo principal divulgar no exterior as produções nacionais brasileiras. Ainda sob a avaliação de Selonk (2004), muitos profissionais da classe cinematográfica questionavam a estratégia de negócio da Embrafilme, com relação à sua orientação para o mercado externo. Havia questionamentos sobre o público interno e a possibilidade de conquistá-lo, tendo em vista a falta de políticas internas relacionadas com o público doméstico em detrimento de uma estatal criada somente com o objetivo de fomentar o consumo das produções cinematográficas brasileiras no exterior, conforme Selonk (2004).

Para efeito de ratificação sobre o número de produções cinematográficas que ocorreram antes e depois da Embrafilme a mudança foi de 91 filmes no período sem Embrafilme e 174 no período seguinte com a criação da estatal, conforme Selonk (2004). Essa informação foi abordada novamente para mostrar ao leitor desse estudo que a política de financiamento de filmes influenciou diretamente no número de produções e na quantidade de pessoas que consumiram o produto cinematográfico nacional nesse período; as políticas utilizadas pela Embrafilme para financiamento das produções são as seguintes:

No início, a atuação da Embrafilme concentrou-se na produção através de financiamentos contemplavam três categorias de produção – a empresa tradicional (instalada e proprietária de equipamentos), o produtor independente (não dispunha de equipamentos) e o produto estreante. Os financiamentos eram concedidos como empréstimos bancários, com carência de 12 meses, juros de 10% ao ano e pagamento em 24 meses. Note-se que a Embrafilme financia empresas produtoras, sem julgar os méritos de qualidade ou ideológicos dos projetos. Isto leva a um favorecimento da empresa tradicional, que começa a concentrar recursos. (SELONK, 2004 p. 92).

Posteriormente várias mudanças ocorreram, devido a situações do processo de gestão do negócio, conforme Selonk (2004) Algumas instituições estatais foram extintas, como ocorreu com o INC, extinto em 1975, outras instituições foram criadas como o Conselho nacional de cinema (Concine) criado em 1976, pelo decreto 77.299 de 16/03/1976, novas formas de financiamento de filmes por parte do governo foram estabelecidas; como exemplo dessa nova forma de financiamento é a co-produção dos filmes, situação que, conforme Selonk (2004), amplia os riscos do negócio, mas também amplia o volume de operações de distribuição. As políticas de financiamento foram revistas por influenciarem somente na exibição dos filmes nacionais, contudo conforme Selonk (2004) tais leis não contribuíram para uma melhora da qualidade dos filmes e sim influenciaram seus produtos que ficaram protegidos por leis paternalistas em detrimento de buscar bons enredos que satisfizessem a demanda de mercado.

Ainda para salientar como foi a participação de uma estatal nas produções cinematográficas é válido mencionar que o domínio do mercado do cinema era majoritariamente americano, conforme Selonk (2004), no que concerne às produções cinematográficas. Faz-se necessário mencionar os atos das estatais de fomento do cinema nacional brasileiro da época, pois tais estatais tinham como uma das funções principais fortalecer o mercado cinematográfico local brasileiro, o que pode ter contribuído para formar a indústria cinematográfica nacional da forma como é conhecida atualmente. Verificou-se que entre os anos de 1970 e 1980, que ocorreu a maior participação de um estatal no mercado, conforme as afirmações a seguir:

É aqui entre os anos de 1970 até o início de 1980, que o setor cinematográfico brasileiro conhece a fase áurea de sua relação intermediada pelo estado. Um exemplo disso é o aumento da obrigatoriedade de exibição do filme nacional na década de 70. Em 1979, a reserva de mercado para o longa-metragem brasileiro está estabelecida em 140 dias/ano. Uma interferência estatal desse porte criou um momento de tensão entre as partes envolvidas com o cinema. Os exibidores condenavam a exibição compulsória, enquanto o produtor nacional se valeu do apoio estatal para competir com o cinema estrangeiro, neste período majoritariamente americano. (SELONK, 2004 p. 95).

Válido mencionar mais atos “paternalistas” da então Concine relacionadas com o cinema nacional brasileiro instituiu-se, por exemplo, a obrigatoriedade de exibição de filmes de curta metragem nacionais em todas as sessões em que fossem exibidos os longas-metragens estrangeiros (Selonk, 2004), que cita a resolução nº 18 da Concine, de 24/08/1977. Além de tal medida que trazia como obrigatória a exibição de curtas-metragens nacionais antes da exibição de longas-metragens estrangeiros, era também obrigatória a participação na renda do filme estrangeiro, onde fosse exibido. Tais medidas, conseqüentemente, não foram bem aceitas em todos os meios, situação que causou a vinda de dirigentes de grandes companhias cinematográficas ao Brasil, para buscar intervenção junto à presidência da república para questionar tais feitos, ou medidas paternalistas relacionadas à bilheteria da indústria cinematográfica, conforme Selonk (2004), que cita a vinda do presidente da Motion Pictures ao Brasil tendo como motivo tais medidas protecionistas relacionadas ao cinema nacional. Todavia, tais fatos foram mencionados para demonstrar os números crescentes que representam o aumento na visualização dos filmes nacionais, conforme demonstra tabela 1:

Tabela 1: Comparativo de arrecadação do cinema brasileiro. Embrafilme x ausência de estatais. (1971-1979)

Ano	Arrecadação total filmes nacionais	Arrecadação de filmes com participação da EMBRAFILME	%	Total de expectadores filmes nacionais	Expectadores de filmes nacionais com participação da Embrafilme	%
1971	53.368.910,	6.554.378,	12,28	28.082.358,	2.837.093,	10,10
1972	74.262.010,	11.975.916,	16,12	30.967.603,	4.641.502,	14,98
1973	81.271.005,	8.904.383,	10,95	30.815.445,	2.637.724,	8,55
1974	89.787.200,	24.966.707,	27,80	30.665.515,	6.803.153,	22,18
1975	174.836.594,	25.691.043,	14,69	48.859.308,	6.324.268,	12,94
1976	252.882.333,	75.143.941,	29,71	52.046.653,	13.944.515,	26,79
1977	453.325.087,	149.744.164,	33,03	50.937.897,	14.778.952,	29,01
1978	775.731.656,	294.683.301,	37,99	61.854.842,	21.790.564,	35,23
1979	1.016.430.320,	254.272.520,	25,02	55.836.885,	13.375.724,	23,95
Total	2.971.895.115,	851.936.353,	28,67	390.066.506,	87.113.495,	22,34

Fonte: Amâncio (2000, p. 61 apud Selonk, 2004, p. 95).

Para corroborar com as informações da tabela 1, segue a tabela 2 que demonstra mais resultados da indústria cinematográfica brasileira posteriormente à intervenção da Embrafilme.

Tabela 2: Rendimento dos filmes nacionais e estrangeiros, de 1974 a 1979 em dólares.

Ano	Arrecadação filme Nacional	%	Arrecadação filme estrangeiro	%	Cotação do dólar (dezembro)
1974	13.223.446	–	67.530.200	–	6.790
1975	19.452.224	+ 47%	87.953.777	+ 30%	8.988
1976	20.815.073	+ 7%	76.109.170	- 13%	12.149
1977	28.609.977	+ 37%	89.629.522	+ 17%	15.845
1978	36.939.602	+ 29%	87.396.517	- 2%	21.000
1979	23.903.071	- 35%	61.904.288	- 29%	42.523

Fonte: Amâncio (2000, p. 62 apud Selonk, 2004, p. 96).

Conforme Selonk (2004), os números demonstram o bom desempenho do cinema brasileiro. Ainda sobre o crescimento do cinema nacional sob a

participação da Embrafilme nos meios que circundavam o cinema nacional, como os canais de exibição e as conseqüentes medidas protecionistas já mencionadas, é válido exibir os números que expressam o público do cinema nacional, de 1974 a 1979, conforme a tabela 3:

Tabela 3: Público do cinema no Brasil de 1974 a 1979,

Ano	Nacionall	%	Estrangeiro	%	Total	%
1974	30.665.515	-	170.625.478	-	201.291.002	-
1975	48.859.308	59	226.521.138	32	275.380.446	36
1976	52.046.653	6	198.484.198	-12	250.530.851	-9
1977	50.937.897	-2	157.398.105	-20	208.336.002	-16
1978	61.854.842	21	149.802.182	-4	211.657.024	1
1979	53.836.885	-9	136.071.432	-9	191.908.317	-9

Fonte: Fonte:Amâncio (2000, p. 62 apud Selonk, 2004, p. 96).

O período compreendido entre 1979 e 1982, “é marcado por um afastamento entre estado e cinema”, conforme Amâncio (2000, apud Selonk, 2003, p. 99). Nesse período ocorrem problemas relacionados à estratégia de negócio da Embrafilme, além de questionamentos sobre a política de apoio aos filmes dos quais participa. Sobre esse tema é válido citar:

O perfil econômico-financeiro é complexo. Se em primeiro plano se encontram as produções de empenho comercial e artístico de maior visibilidade, o baixo faturamento por filme distribuído em média, e o alto volume de despesas diretas de comercialização produzem resultados financeiros negativos. (AMANCIO, 2000, apud SELONK 2004, p. 91).

Para enfatizar o momento de crise, no que concerne a escolha dos filmes por parte da Embrafilme, ocorre a seguinte situação: Selonk (2004, p. 98) afirma que “em junho de 1981, o jornal O Estado de São Paulo publicava a matéria com o seguinte título: ‘Distribuição precária, um problema para o cinema brasileiro resolver’. O texto acusava a Embrafilme de privilegiar filmes no seu lançamento”. Marco Aurélio Marcondes, superintendente de

comercialização da Embrafilme explicou, conforme Selonk (2004, p. 99) sobre a diferença de recursos entre um e outro filme, que “muitas produções eram *underground*, e que não conseguiriam altos recursos com nenhuma distribuidora”. O cenário posterior resulta no encerramento das atividades da Embrafilme, no ano de 1990. Para compilar os motivos que culminaram com o encerramento das atividades da estatal Embrafilme, vale fazer referência as palavras do autor:

Os filmes julgados como de “difícil penetração” no mercado, sofriam maiores dificuldades, assim como cineastas inexperientes. Enquanto isso, os produtores argumentavam que os critérios da Embrafilme para definir quais filmes eram considerados rentáveis e, portanto, com prioridade de lançamento, eram subjetivos. O aumento da obrigatoriedade de exibição do filme nacional foi um dos motivos da crise. O descontentamento de alguns exibidores permanecia, levando-os a entrar com mandatos de segurança na justiça a fim de ficarem isentos da exibição compulsória. Depois de 1985, várias dessas causas ganharam na justiça, tendo em vista que a legislação brasileira do não definia claramente o que era um filme brasileiro, enfraquecendo a distribuição dos filmes nacionais e a credibilidade das leis protecionistas. (SELONK, 2004, p. 99).

Em meados de 1990 a Embrafilme é extinta; contudo se fez necessária sua menção nesse estudo devido à sua importância como principal estatal ligada à indústria cinematográfica. Conforme Amâncio (2000, apud Selonk, 2004, p.97) “A Embrafilme marca definitivamente a maior participação estatal no setor cinematográfico”. Ainda sob o ponto de vista do autor mencionou-se que apesar das conquistas do ponto de vista artístico o Brasil ainda não tinha alcançado a excelência necessária na produção de filmes (SELONK, 2004). Para expressar como foi o momento da Embrafilme na história do cinema, ou ainda como influenciou a atividade cinematográfica, este foi o momento em que houve “uma aproximação entre cineastas e agências estatais; ao mesmo tempo, esta proximidade ressaltou as fragilidades políticas oficiais para o cinema.” (AMÂNCIO 2004, apud SELONK, 2004,p.100).

A extinção da Embrafilme e de instituições relacionadas, como o Concine, por exemplo, resulta também na extinção de todas as leis de incentivo

à cultura no Brasil (texto “Extinção das leis de incentivo”, sem autor, 2013). Após a extinção da Embrafilme, foi criada a secretaria para o desenvolvimento audiovisual, atuante até os dias atuais e que participou da fase de reestruturação do cinema nacional. Nesse período, no ano de 1993 é criada a Lei do Audiovisual que permite que empresas abatam o imposto de renda, quando tais recursos forem direcionados para produções cinematográficas nacionais, registrada sob o número 8.685 de 20 de julho de 1993, ainda vigente reeditada sob o número 12.375 de 2010. (Texto “O cinema Brasileiro”, sem autor, 2013).

3.3 FILMES DE SUCESSO NACIONAL

Pretende-se mencionar nesse tópico filmes produzidos no Brasil que tiveram relevância histórica, seja pelo número de pessoas que assistiram ao filme, seja pelos prêmios recebidos ou aos quais foi indicado. Com isso pretende-se conduzir o leitor de forma que, nos próximos tópicos, ao observar histórico numérico do consumo de filmes nacionais, o leitor já esteja ciente das produções, temas já abordados pelo cinema e assim possa compreender ou relacionar a relevância dos números que a seguir serão apresentados.

O filme o Cangaceiro de 1953, mencionado por Ferraresi (2004) como um novo gênero cinematográfico, e de reconhecimento internacional tendo em vista a sua premiação em Cannes. A figura 5 ilustra o cartaz de divulgação do filme, dirigido por Lima Barreto.



Figura 5: Cartaz do filme: Cangaceiro de Lima Barreto.

Fonte: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-3759/>, 2013.

O segundo filme mencionado nesse histórico é “O Pagador de Promessas”, ilustrado na figura 6 - filme de temática religiosa que conquistou a palma de ouro, prêmio máximo do Festival de Cannes. Para melhor compreensão da abordagem do filme, seguem as informações sobre o tema central do filme:

Na história de homem, os dramas de um país inteiro. Zé do burro é o sertanejo simples que quer apenas honrar sua promessa: levar uma cruz até o altar da igreja para agradecer a cura do seu animal. Mas para cumprir o que foi prometido num terreno de candomblé, ele enfrenta a intolerância religiosa. (AZEVEDO, 2012).



Figura 6: Cartaz do filme: O Pagador de Promessas de Anselmo Duarte.

Fonte: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-3759/>, 2013.

Outros filmes passíveis de menção são “Vidas Secas”, baseado no livro homônimo de Graciliano Ramos e dirigido por Nelson Pereira dos Santos, o filme “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, de Glauber Rocha (1963), e “Os Fuzis” (1964), de Ruy Guerra, são tratados como filmes considerados “marcos” do Cinema Novo, conforme Barros (2009). A figura 7 exhibe os cartazes dos filmes: Vidas Secas, Deus e o Diabo na Terra do Sol e Os Fuzis.



Figura 7 Cartazes do filme: Vidas Secas, Deus e o Diabo na terra do Sol e Os Fuzis.

Fonte: <http://filmow.com>, 2013.

Dona Flor e seus dois maridos, filme de 1976, ilustrado na figura 8, que bateu todos os recordes de bilheteria da época com a marca de quase 11 milhões de espectadores e “superou as expectativas mais otimistas da época”, conforme Joly (2012).



Figura 8: Cartaz do filme: Dona Flor e seus dois maridos.

Fonte: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-3759/>, 2013.

Em 1981 foi produzido o filme “Pixote”, com direção de Hector Babenco. Nesse filme, conforme Fontes (2007), o tema aborda a história do destino trágico do personagem Fernando Ramos, o “Pixote” que morreu aos 18 anos, assassinado pela polícia, devido ao envolvimento com atividades ilícitas. A figura 9 ilustra o cartaz de divulgação do filme.



Figura 9: Cartaz: Pixote de Hector Babenco de 1981. Fonte: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-273/>, 2013.

O filme “O beijo da mulher aranha” de 1985 é mencionado como outro ícone do cinema nacional; seu contexto histórico está situado no período que abrange o fim do regime militar e conseqüente liberdade de expressão, no texto Novos Caminhos do Cinema (sem autor, disponível em <http://www.brasil.gov.br/linhadotempo/epocas/1985/novos-caminhos-do-cinema>, 2013).

O beijo da mulher aranha (*Kiss of the spider woman*, Hector Babenco, 1985), uma coprodução Brasil / Estados Unidos, baseada no romance homônimo de Manuel Puig. A estória se passa entre um ativista político e um homossexual, eles são encarcerados na mesma cela de uma prisão, num país sul-americano, durante uma ditadura. Embora completamente diferentes, os dois vão descobrindo afinidades entre as suas histórias e acabam por auxiliar um ao outro. (SELIGMAN, 2003, p. 2).

“O beijo da mulher aranha” de 1985, já apontado como uma coprodução brasileira, concorreu em sua época ao Oscar em 4 categorias: melhor filme, melhor diretor, melhor roteiro adaptado e venceu a categoria de melhor ator, Willian Hurt, (BONA; SILVA, 2005, p. 5). Para ilustração desse estudo, a figura 10 mostra uma imagem de divulgação do filme “O Beijo da mulher aranha de 1985”:



Figura 10: Cartaz: O beijo da mulher aranha.

Fonte: <http://www.brasil.gov.br/linhadotempo/epocas/1985/novos-caminhos-do-c>, 2013

Já em 1995, ocorre o lançamento do filme “O Quatrilho”, e seu cartaz de divulgação pode ser visto na figura 11:

O escritor gaúcho José Clemente publicou a obra “O Quatrilho” que traz como plano de fundo a vinda de imigrantes italianos e de seus descendentes no sul do Brasil. Já em 1995, Fábio Barreto Adapta para o cinema a obra para o cinema, sendo, posteriormente, também indicada ao Oscar. (RODRIGUES, 2005, p. 64).



Figura 11: Cartaz do filme: O Quatrilho.

Fonte: <http://www.saudadeeadeus.com.br/filme369.htm>, 2013

Como divisão cronológica, se faz presente nessa lista o filme Central do Brasil, de 1998 (ver figura 12), qualificado como “Primeiro dentro do filme de

retomada a se destacar perante a crítica e o mercado mundial, com indicações ao Oscar de melhor filme estrangeiro e de melhor atriz para Fernanda Montenegro”, conforme LUSVARGUI, 2007, p. 2).



Figura 12: Cartaz: Central do Brasil.

Fonte: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-19250/>, 2013

Para finalizar o conteúdo relacionado às produções cinematográficas brasileiras, ainda sob a lista dos “10 filmes essências do cinema brasileiro” (sem autor, 2008), já no final dessa lista de superproduções são mencionados os filmes Cidade de Deus (2002) e Tropa de Elite (2007), cujos cartazes se encontram na figura 13:



Figura 13: Cartas dos filmes Cidade de Deus (2002) e Tropa de Elite (2007). Fonte: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-133548/>, 2013.

O filme “Cidade de Deus”, conforme texto sem autor, mencionado, disponível em http://www.abril.com.br/noticia/diversao/no_283652.shtml, recebeu o prêmio *British American of Film and Television Arts* (BAFTA), além

de quatro indicações ao Oscar, filme com direção de Fernando Meirelles, que segundo o texto passou a ser reconhecido como profissional na indústria cinematográfica internacional, especificamente Hollywood, local das grandes produções cinematográficas. Posteriormente, em 2007, é lançado o filme Tropa de Elite, nesse momento já com sua versão 2. Filme baseado no livro “Elite da Tropa”, dos policiais André Batista e Rodrigo Pimentel, que pode ser descrito a seguir:

A história do filme de José Padilha não reproduz fielmente a narrativa do livro, até porque este trata de várias histórias paralelas, enquanto aquele se enreda na história do capitão Nascimento, em sua saga de encontrar um substituto. Mas a trama de Tropa de Elite (2007) traz diversos elementos e informações contidos em Elite da Tropa (2006), em especial, o que interessa ao trabalho proposto, quanto às características da atuação do BOPE e da polícia. Ambas, obra cinematográfica e obra escrita expõem as ações polêmicas do Batalhão de operações especiais e da Polícia Militar convencional, suscitando debates em torno do papel de atuação da polícia e do estado como um todo no combate ao crime organizado. (ARNAL, 2010, p.2).

3.4 A PERCEPÇÃO SOBRE O CINEMA NACIONAL ENTRE A DÉCADA DE 1970 E 2012

Esse tópico aborda um dos pontos principais para conhecimento da percepção do público sobre o cinema nacional. São dados secundários relacionados com os números, de espectadores e valores alcançados, ao longo de determinado período para traduzir ou apresentar para o leitor, a fim de que este compreenda qual é o *status quo* do espectador brasileiro sobre as produções locais. A tabela 4 apresenta os dados secundários obtidos por meio da Agência Nacional do Cinema (ANCINE) no período que compreende a década de 1970 até 2012. Nela constam as informações do ano de lançamento, número de espectadores e o respectivo filme:

TABELA 4 – Filmes brasileiros com mais de 500.000 espectadores entre a década de 1970 a 2012

Título	Ano de lançamento	Público
De pernas pro ar 2	2012	4.846.259
De Pernas pro Ar	2011	3.506.552
1 Tropa de Elite 2 José Padilha	2010	11.146.723
Nosso Lar	2010	4.060.304
Se Eu Fosse Você 2	2009	6.112.851
Se eu Fosse Você	2006	3.644.956
Dois Filhos de Francisco	2005	5.319.677
Carandiru	2003	4.693.853
Lua de Cristal (1)	1990	4.178.165
A Princesa Xuxa e os Trapalhães (1)	1989	4.018.764
O Casamento dos Trapalhães (1)	1988	4.779.027
Os Trapalhães e o Rei do Futebol	1986	3.616.696
O Cangaceiro Trapalhão	1983	3.831.443
Os Trapalhães na Serra Pelada	1982	5.043.350
Coisas Eróticas	1982	4.729.484
Os Vagabundos Trapalhães	1982	4.631.914
Os Saltimbancos Trapalhães	1981	5.218.478
O Incrível Monstro Trapalhão	1981	4.212.244
O Rei e os Trapalhães	1980	4.240.757
Os Três Mosquiteiros Trapalhães	1980	4.221.062
O Cinderelo Trapalhão	1979	5.028.893
A Dama do Lotação	1978	6.509.134
Os Trapalhães na Guerra dos Planetas	1978	5.089.970
Trapalhão nas Minas do Rei Salomão	1977	5.786.226
Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia	1977	5.401.325
Dona Flor e seus Dois Maridos	1976	10.735.524
O Trapalhão no Planalto dos Macacos	1976	4.631.914
Simbad, o Marujo Trapalhão	1976	4.406.200
Jeca Macumbeiro	1975	3.468.728
Eu te Amo	1975	3.457.154

FONTE: ANCINE - <http://www.ancine.gov.br/>

Na tabela 4 é possível verificar que não há aumento da frequência ao cinema brasileiro desde o período da década de 1970 até meados de 2012. Na tabela também é possível verificar que as duas bilheterias mais expressivas são de épocas bastante distantes, filmes “Tropa de Elite” (2012, 11.146.726 espectadores) e “Dona Flor e seus Dois Maridos” (2006, 10.735.524 espectadores), ou seja, não traduzem um período cinematográfico de maior frequência, e sim algum diferencial relacionado ao próprio produto fílmico que atraiu um maior número de pessoas. A situação sobre a frequência se repete entre os filmes que ocupam o terceiro e quarto lugar no *ranking* de filmes com maior número de espectadores. Os filmes “Os trapalhães na guerra dos planetas” (1978, com 6.509.134 espectadores) e “Se eu fosse você” (2009, com 6.112.851), ambos produzidos em décadas diferentes, ratificam a situação de não haver um período de maior frequência. Os

números exibidos, de forma geral, na tabela 4 demonstram que não houve grande alteração do público no período que compreende em média 40 anos de histórico de produções. Há uma média de público para os filmes, com variações entre 10% a 20%, inclusive para filmes do mesmo gênero que apresentaram essa variação de público ao longo do histórico apresentado na tabela 4. A seguir a tabela 5 traz informações do período que compreende 2008 a 2012, com mais dados que incluem o faturamento e o número de produções:

TABELA 5 – Comparativo sobre o consumo de filmes nacionais e estrangeiros no Brasil no período de 2008 a 2012.

Indicador	2008	2009	2010	2011	2012
Público	89.960.164	112.670.935	134.836.791	143.191.360	146.462.972
Público filmes brasileiros	9.143.052	16.075.429	25.687.438	17.689.210	15.561.688
Público filmes estrangeiros	80.817.112	96.595.506	109.149.353	125.502.150	130.901.284
Renda Bruta	R\$ 729.522.782,41	R\$ 969.796.083,34	R\$ 1.260.373.852,47	R\$ 1.449.807.782,70	R\$ 1.612.905.880,65
Renda filmes brasileiros	R\$ 70.244.803,07	R\$ 131.923.170,45	R\$ 225.958.090,35	R\$ 161.495.408,41	R\$ 157.262.028,07
Renda filmes estrangeiros	R\$ 659.277.979	R\$ 837.872.912,89	R\$ 1.034.415.762,12	R\$ 1.288.312.374,29	R\$ 1.455.643.852,58
Lançamentos	325	317	302	337	325
Lançamentos brasileiros	79	84	74	100	83
Lançamentos estrangeiros	246	233	228	237	242

FONTE: ANCINE - <http://www.ancine.gov.br/>

A tabela 5 ratifica as informações da tabela 4, quanto à frequência do público ao cinema nacional, informação possível de ser observada devido aos números de faturamento apresentados. Outra informação que podem ser verificada é que nesse período não houve grande alteração na produção de filmes, houve um média de filmes produzidos nos 4 anos observados, exceto no ano de 2011 que demonstrou aumento no número de produções cinematográficas. É válido observar na tabela 5 que, apesar de o maior número de produções do ano de 2010 ser em média 25% maior que os demais, não implicou aumento do faturamento dos filmes nacionais.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta monografia teve como propósito demonstrar os aspectos relacionados à percepção do público brasileiro sobre as produções locais sob o ponto de vista de frequência e faturamento.

Foi observado que, sob o ponto de vista de frequência, não houve alteração na percepção do espectador sobre o cinema nacional, uma vez que houve um ligeiro aumento na média de público em 2010 e no número de produções, mas sem implicação no faturamento final. Foi verificado, contudo, que há público para o produto fílmico nacional, sendo necessário, portanto, a escolha de determinado roteiro, ou história, aliado às diversas ferramentas de divulgação, a fim de fomentar a indústria nacional cinematográfica. Os itens apresentados no capítulo 3 exibem as informações mencionadas nos objetivos específicos, sobre o compilado de informações que compreende a história do cinema, o cinema brasileiro bem como as produções de maior público.

Pretende-se com esse trabalho criar mais um compilado de referências sobre o assunto “cinema nacional brasileiro”, a fim de que se torne fonte de informação, seja para meio acadêmico ou na comunidade geral, com a finalidade de incentivar novas pesquisas no meio acadêmico ou somente demonstrar para comunidade que há novos estilos de produções que minimizaram os defeitos técnicos do passado e com isso fomentar o contato do público local com produções brasileiras. Como sugestão de estudos futuros, aponta-se a elaboração de uma pesquisa de campo, mediante aplicação de questionário para avaliação em campo sobre a percepção do público nacional ou local.

REFERÊNCIAS

ARNAL, Odirléia de Lima. **As diferentes imagens do Bope nos textos de imprensa na época do episódio com o ônibus 174 e após p filme de Padilha”Tropa de elite”**. Disponível em: <<http://anais2010.cielli.com.br/downloads/582.pdf>>. Acesso em 28/06/2013.

AZEVEDO, Gabriela de. **Palma de Ouro do filme “O Pagador de Promessas” completa 50 anos**. Disponível em: <<http://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2012/05/palma-de-ouro-do-filme-o-pagador-de-promessas-completa-50-anos.html>>. Acesso em 27/06/2013.

BARROS, Eduardo Portanova, **O cinema de Ruy Guerra: um imaginário autoral na pós-modernidade**. Porto Alegre, 2009.378p. Tese (Doutorado em comunicação)-Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre.

BENTES, Ivana. **Terra de fome e sonho**. O paraíso material de Glauber Rocha.

Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/_texto.php3?html2=Bentes-ivana-glauber-rocha.htm>. Acesso em 20 mai 2013.

FERRARESI, Carla Miucci. **Vera Cruz: A herança de um sonho**. Disponível em: <http://mkmouse.com.br/mkmouse10.html>>. Acesso em 30 jun 2013.

FERREIRA, Sandra Cristina Novais Ciocci. **Assim era a música da Atlântida: A trilha musical do cinema popular Brasileiro no exemplo da companhia**

Atlântida cinematográfica 1942/1962. Disponível em:<
<http://www.dominiopublico.gov.br/pdf>>. Acesso em 20 jun 2013.

FIGUEROA, Alexandre.**Cinema Novo:A luta por uma estética nacional.** Disponível em:<
<http://www.bndigital.bn.br/redememoria/cinovo.html>>. Acesso em
15 jun 2013.

FONTES, Alexandre.**Corpo negro e cultura brasileira em cinco filmes nacionais:** uma leitura de cidade de Deus, Orfeu Negro, Orfeu, Madame Satã e Ônibus 174. Disponível em
<http://journaldatabase.org/articles/corpo_negro_brasileira_cinco.html> Acesso em 15 abr 2013.

FREITAS, Marcel de Almeida. **Pornochanchada: capítulo estilizado e estigmatizado da história do cinema nacional.** Disponível em:
<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/oficinadohistoriador/article/view/11915>. Acesso em 20/06/2013.

GATTI, Andre Piero. **A comercialização de um filme internacional.** Disponível em:<
http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/images/stories/pdf3/n3_entrevista_gattiandrepiero.pdf> Acesso em 10 jun 2013.

JOLY, Luis. **Qual a maior bilheteria do cinema nacional.** Disponível em:
<<http://mundoestranho.abril.com.br/materia/qual-e-a-maior-bilheteria-do-cinema-nacional>>. Disponível em: Acesso em: 25 mar. 2013.

LIMA, Carlos Alberto da Silva. **O cinema Brasileiro ainda queima o filme?** Rio de Janeiro, 2004.114p. Tese (Dissertação de mestrado) – Fundação Getúlio Vargas.

LUCAS, Taís Campelo. **Cinearte: O cinema Brasileiro em Revista.** Niterói, 2005.174p. Tese(pós-graduação) – Universidade Estadual Fluminense.

LYRA, Bernadette. **A emergência de gêneros no cinema Brasileiro:** do primeiro cinema às chanchadas e pornochanchadas. Disponível em :<www.uces.br/etc/index.php/conexão>. **Acesso em 10 jul. 2013.**

MALHOTRA, Naresh. **Pesquisa de marketing:** Uma orientação aplicada. 4. Ed. São Paulo. Bookman,2006. 720p.

PEREIRA, Ladenilson Jose. **Cinema no ensino de História. As Chanchadas e os anos 50.** Disponível em <http://www.uninove.br/PDFs/Publicações/cadernos_posgraduacao/cadernosv5n1edu/cdposv5n1edu_2_18.pdf>. Acesso em 15 mai 2013.

PEREIRA, Lara Rodrigues. **Cine Jornais do Estado Novo no Ensino da História.** In: Anais do I Seminário Internacional do tempo presente, 2011, Florinópolis (SC). ISSN 2237-4078.

Pinto, Luciana. **O historiador e sua relação com o cinema.** Disponível em :<<http://www.olhodahistoria.ufba.br/artigos/historiadoreocinema.pdf>>. Acesso em 10 jun 2013.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. **Enciclopédia do cinema Brasileiro**. 2. Ed. São Paulo. SENAC, 2008. 582p.

RODRIGUES, Monique Cerini. **O Quatrilho: literatura e a história da obra de José Clemente Pozenato**. Disponível em: <<http://www.facos.edu/old/galeria/119102011084004.pdf>>. Acesso em 27 jun. 2013.

RODRIGUES, Monique Cerini. **O Quatrilho: literatura e a história da obra de José Clemente Pozenato**. Disponível em: <<http://www.facos.edu/old/galeria/119102011084004.pdf>>. Acesso em 27 jun. 2013.

SELONK, Aletéia Patrícia de Almeida. **Distribuição cinematográfica no Brasil e suas repercursões políticas e sociais**. Um estudo comparativo da cinematografia. Porto Alegre, 2004.194p. Tese (Mestrado em Comunicação Social) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

SOUZA, José Inácio de. **Trabalhando com cinejornais: Relato de uma experiência**. Disponível em: <ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/historia . Acesso em 04 mar. 2013.

TOSI, Lucia. **Jean Paul Marat (1743-1793), cientista e tradutor de Newton**. 2009. Disponível em :<<http://scielo.br/pdf/qn/v22n6/2599.pdf>>. Acesse em 15 Jun. 2013.

VASCONCELOS, Eduardo Henrique de; MATOS, Renata Freitas de. **Do prenúncio ao recomeço.** A história do cinema brasileiro no início e no final do século XX. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/oficinadohistoriador/article/view/19915>>. Acesso em 20 jun. 2013.

VIEIRA, João Luiz Vieira . **O corpo popular, a chanchada revisitada ou comédia carioca por excelência.** Disponível em: <<http://revistaacervo.an.gov.br/seer/index.php/info/article/view/228>>. Acesso em 16