



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

A RETOMADA DO CINEMA NACIONAL: A BASE PARA O CINEMA CONTEMPORÂNEO.

MAFROI, William Muneroli¹

RESUMO: O cinema brasileiro sempre oscilou entre um cinema de qualidade artística, de aceitação popular e de anulação temporária da profissão audiovisual. No início dos anos 90, o cinema nacional passou por sua pior fase com a ascensão da política e economia neoliberal imposta pelo então presidente Fernando Collor de Mello. Em 1995, 5 anos depois, o cinema começa a se reestruturar e a criar os alicerces que até hoje são utilizados como base para a realização do produto audiovisual brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema de Retomada, Leis de Incentivo, Política cultural e Cinema brasileiro contemporâneo.

No dia 16 de Março de 1990, o então presidente Fernando Collor de Mello extinguiu a única lei de incentivo fiscal à cultura, a Lei Sarney (n. 7505/86). Por meio de uma medida provisória do governo federal, fundações e autarquias como a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes), FBC (Fundação do Cinema Brasileiro) e o Concine (Conselho de Cinema) foram extintas. O próprio Ministério da Cultura foi dissolvido e transformado em secretaria, sob o nome de Instituto

¹ Graduando do bacharelado em Cinema e Vídeo da UNESPAR/FAP.

Nacional de Atividades Culturais. Com sua política neoliberal, Collor liberou a entrada de produtos culturais estrangeiros no país praticamente sem nenhum controle. Faltando mecanismos de proteção, como a cota de tela e recursos para a produção cinematográfica nacional, a importação tomou conta do mercado exibidor. A Retomada é o momento que o cinema brasileiro viveu a partir da metade dos anos 90 sob o simples lema de produzir filmes. O termo “Retomada”, além de servir como estratégia de mercado, foi uma tentativa necessária de renascimento, como se toda a filmografia tupiniquim anterior àquele momento fosse um ciclo encerrado.

Carlos Augusto Calil, diretor da Embrafilme durante quatro anos na década de 1980, concluiu:

O inconformismo destes cineastas engrossava o coro dos descontentes e dos interesses contrariados, enfraquecendo politicamente a empresa, que desapareceu menos por perfídia do presidente Collor que por falta de sustentação na classe, acrescida dos efeitos de administrações temerárias e da perda de competitividade do filme nacional. Sua crise aguda datava de 1985 e o governo Sarney pouco fez para saneá-la ou reformulá-la. Quando desapareceu, em 1990, a Embrafilme não era mais administrável. (CALIL, 2000, p. 30).

A grande maioria dos cineastas brasileiros da época final de existência da Embrafilme não estava satisfeito com a conjuntura em que se encontrava o cinema nacional. Diretores como Nelson Pereira dos Santos (Vidas Secas, A Música Segundo Tom Jobim), Hector Babenco (Pixote – A Lei do Mais Fraco, O Beijo da Mulher-Aranha) e Carlos Reichenbach (Lilian M.: Relatório Confidencial, Bens Confiscados) queriam o fim da empresa estatal. Seu maior objetivo era, de fato, a neoliberalização do audiovisual brasileiro. A política de campanha de Collor era a chance perfeita para que a ideia fosse concretizada. Depois de eleito e de ter tomado as medidas que havia prometido cumprir, todas visando à abertura econômica do Brasil, foi que a população do ramo

percebeu que o cinema nacional passaria então a viver o pior momento de sua história.

Com a falta de mecanismos de proteção, como cota de filmes brasileiros aos exibidores e assistência de fomento aos produtores, era sem censura a liberação ao mercado internacional, o que fez com que os espectadores do cinema nacional caíssem de quase 35% em 1983 para 10% em 1990 chegando próximo a 0% em 1993. Foi aí que surgiram as coproduções de cineastas brasileiros visando um refúgio econômico de seu trabalho. Os filmes nacionais exibidos em 1990 não foram tão poucos. Cerca de 50 filmes finalizados neste período estavam no circuito comercial. Porém, o importante é que estes foram os últimos filmes ainda financiados pelas leis já extintas do governo Sarney (1985-1990). Apesar de que, mais de 30 desses 50 filmes eram pornográficos, com sexo explícito. Maria do Rosário Caetano faz uma análise interessante a respeito do declínio gradual do cinema nacional no período Collor:

Em 1991, foram realizados 44 longas-metragens, sendo 19 filmes não pornográficos. A produção de 25 filmes de sexo explícito (na linha de As Aventuras eróticas de Dick Traça e Lambadas e lambidas) testemunhava a capacidade de sobrevivência do gênero. Em 1992, ano em que Collor sofreu processo de impeachment (que o conduziu à renúncia), a produção nacional chegou ao seu momento mais difícil. Foram concluídos nove filmes. Até a produção pornográfica viu-se reduzida a quase nada: dois títulos. (CAETANO, 2007, p.197).

A situação era tão alarmante que os dois maiores festivais de cinema do país, o de Brasília no Distrito Federal e o de Gramado no Rio Grande do Sul optaram por ampliar os horizontes no que diz respeito à forma de inscrições das obras. O Festival de Brasília ignorou qualquer tipo de seleção dos filmes inscritos e foi buscar realizadores nos quatro cantos do país, independentemente da qualidade da projeção. Já o Festival de Gramado, escolheu não se limitar somente ao cinema nacional, aceitando inscrições de filmes ibero-americanos.

Em 1993 a situação ficou pior. Apenas 11 obras foram comercializadas, das quais, duas pornográficas. Neste ano já é visível o declínio irreversível do cinema sexual brasileiro. Mais tarde, com o Plano Real e a popularização do videocassete, os filmes pornográficos já não eram mais realizados. Era mais fácil assistir pornografia no vídeo caseiro. No século XXI com os estúdios especializados neste tipo de audiovisual foi que o gênero voltou a se popularizar.

A partir de 1995 a situação começa a melhorar com o Plano Real e as políticas de Fernando Henrique Cardoso (1994-2002) no período que ficou mundialmente conhecido como a Retomada do cinema brasileiro. Neste momento, o interesse era simples e unicamente de produzir a maior quantidade de filmes possíveis. A década de 1990 foi marcada pela diversidade de gênero. Não importava se o filme era comercial ou se continha uma influência europeia, autoral. O debate em si se dava a partir de números, estatísticas e não da linguagem cinematográfica utilizada pelo cineasta, roteirista ou fotógrafo em tal cena de seus filmes. O Brasil não estava sozinho nessa queda e volta por cima com a Retomada, a América Latina quase que completa viveu um momento histórico muito parecido com o brasileiro. FrantjescoBallerini discorre:

Por conta da implementação do modelo econômico neoliberal, que acabou com as leis que protegiam os cinemas nacionais. A produção do México, do Brasil e da Argentina passou de aproximadamente duzentos títulos em 1985 para menos de cinquenta em 1995. Cuba também passou mais de uma década realizando apenas coproduções ou prestando serviço a empresas estrangeiras. O Peru foi golpeado pela não aplicação da Lei de Cinema, além dos cortes orçamentários. Bolívia e Venezuela viram sua produção declinar devido à crise econômica dos anos 1990. (BALLERINI, 2012, p. 37).

A maioria dos filmes realizados neste período obteve recursos oriundos dos dois mecanismos previstos na lei 8.695/93, a lei do Fomento ao Audiovisual. A lei determina que a aquisição de Certificados de Investimentos Audiovisuais será abatida no imposto de

renda de empresas ou/e pessoas físicas. O segundo mecanismo disponibiliza as empresas estrangeiras que mantêm negócios cinematográficos no Brasil (Warner, Columbia, etc) a utilização de até 70% do imposto em coproduções de filmes brasileiros.

O ano que ficou conhecido como o início oficial da Retomada foi o de 1995, graças ao lançamento do filme Carlota Joaquina, Princesa do Brasil de Carla Murati. Este título, de precursor da Retomada, o foi concebido principalmente pelo diálogo com o público. Com um roteiro focado em uma paródia a um registro histórico, o filme é de baixo orçamento e teve sua distribuição realizada pela própria diretora do longa-metragem. A obra iniciou a sua trajetória nas telas com apenas quatro cópias e depois foi crescendo. Carlota Joaquina obteve mais de 1.280.000 espectadores e foi o responsável pela volta do “assunto” cinema nacional.

Além do lançamento de Carlota Joaquina, o ano de 1995 marcou a Retomada também pelo fato de a produção ter se tornado mais contundente em opinião da crítica e público pagante. Treze longas-metragens foram exibidos comercialmente no Brasil, estes somaram quase três milhões de ingressos vendidos, dez vezes mais que em 1994. Obviamente, essa bilheteria se deveu em grande parte a Carlota Joaquina. Neste mesmo ano de 1995, mais de 100 cineastas filmaram seu primeiro longa-metragem e antigos profissionais da área como Nelson Pereira dos Santos, voltaram à ativa.

Carlota Joaquina foi lançado em 6 de Janeiro de 1995. Foi o filme de estreia de Carla Camurati na direção. Por ter recebido críticas medianas dos jornalistas e cinéfilos especializados, Carla optou por não contratar uma empresa focalizada em distribuição para vender e disponibilizar o seu filme, ficando ela mesma encarregada por este trabalho. Ela e sua equipe cuidaram de todas as etapas da distribuição da obra, desde transporte à divulgação publicitária. Como o filme não tinha um orçamento que fosse capaz de atender à demanda que estava então sendo exigida pelos exibidores de todo o país, Carla precisou fazer mais cópias do filme que se tornou um sucesso comercial, fazendo

com que a imprensa e os profissionais da área voltassem a acreditar na possibilidade de um novo crescimento do cinema nacional.

Após o sucesso de Carlota, as produções nacionais passaram a contar com novas vias de financiamento, deixando de depender exclusivamente de leis federais. A injeção de verbas por meio de concursos estaduais e municipais fez com que o cinema escapasse do extremo determinismo econômico por trás das temáticas e da linguagem adotadas pelos filmes, ou seja, a produção diversificou-se ainda mais. (BALLERINI, 2012, p. 42).

Com o cenário voltando a ficar favorável para o cinema nacional, algumas majors norte-americanas, como a Columbia e a Warner começaram a expressar interesse em participar tanto na produção quanto na distribuição dos filmes brasileiros, investindo assim seu dinheiro em produto audiovisual nacional, pois elas podiam debitar esses investimentos do imposto pago sobre a remessa de rendimentos. Para reforçar a ideia da existência de uma retomada na produção cinematográfica, alguns números podem comprovar os resultados obtidos em consequência da mudança de política cultural. Uma medida provisória alterou, em 1996, a Lei do Audiovisual, elevando de 1% para 3% o limite de dedução de impostos permitido às empresas, o que impulsionou ainda mais os recursos para as produções nacionais. O governo de Fernando Henrique Cardoso também contribuiu para o avanço na área, o orçamento para o Ministério da Cultura quase alcançou a marca de R\$ 200 milhões, bem como modificações na alíquota de dedução, que chegou a 5% e a possibilidade de inscrever projetos em qualquer época do ano, projetos que seriam avaliados agora em sessenta dias e não em noventa como antes. Outro fator importante, o aumento do limite de captação, de R\$ 1,5 milhão para R\$ 3 milhões, possibilitando assim a produção de longas com um orçamento maior do que o considerado normal para a época, como *Tieta do Agreste* de 1996 (R\$ 5 milhões) e *Guerra de Canudos* de 1997 (R\$ 7 milhões). No ano de lançamento desse último filme, 1997, R\$ 120 milhões foram oferecidos

na forma de renúncia fiscal ao cinema e o Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro distribuiu mais de R\$ 80 mil entre catorze projetos de longas-metragens.

Apesar de todos esses benefícios serem possíveis tanto para as empresas estatais quanto para as privadas, é bom ressaltar que a grande maioria das empresas investidoras em cinema nacional era de cunho estatal. Petrobras, Banco do Brasil, Telebras e a Eletrobras. A hipótese mais plausível é a de que o investidor privado ainda tinha receio em relação à dedução de grandes quantias de impostos ligada ao investimento em filmes brasileiros. Mesmo com esse revés, o público dos filmes nacionais foi aumentando gradativamente, passando de 0,05% em 1992 para 5,53% em 1998. Números positivos para a época, mas incrivelmente baixos se compararmos ao número de espectadores de obras brasileiras na década de 1980.

Os lobistas das grandes emissoras de televisão do país conseguiram “boicotar” o cinema brasileiro, impedindo a sua integração à produção cinematográfica nacional. Integração essa que foi feita nos Estados Unidos forçosamente, por lei, nos anos 1940, logo após o surgimento da televisão. Apesar disso, em 1998 foi criada a Globo Filmes que se mantém até hoje como uma importante empresa audiovisual brasileira. Com sua criação, foi implantado o “padrão Globo”, não que isso tenha sido novidade. Pois, em *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, filme dirigido por Bruno Barreto de 1976, já é notória a atuação da linguagem de televisão. O que havia diferente no final do século passado era a participação de uma coprodutora ligada à maior rede de televisão do país, o que multiplicou a quantidade de filmes seguidores do chamado “padrão Globo de qualidade”.

Daniel Filho assumiu o controle da Globo Filmes logo na criação da empresa que foi atuar ativamente apenas em 2000 com o filme *O Auto da Compadecida*, o qual obteve 2,1 milhões de espectadores, mesmo tendo sido lançado após a exibição na televisão da série homônima. Dessa forma, a Globo sentiu haver na TV um bom espaço

para promover seus filmes de modo a alcançarem uma bilheteria significativa.

Entre 1997 e 2002, a afluência dos espectadores brasileiros às salas de cinema cresceu de 52 milhões para aproximadamente 90 milhões, ou seja, 70%. Os filmes nacionais foram vistos por um público cada vez maior, o número foi de 2,5 milhões para 7 milhões de espectadores.

Já entre 1995 e 2005, mais de cem diretores lançaram seu primeiro longa-metragem no país (mesmo sem haver nenhuma política de estímulo aos novos cineastas no Brasil). Contudo, a grande maioria não conseguiu realizar um segundo filme e quase todos levaram entre dois e cinco anos para concretizar o projeto, o que dificulta uma linha de produção estável no ramo. Apesar de todas as dificuldades, neste início de século já era possível encontrar inúmeras empresas de produção cinematográfica no país, tais como: Conspiração, de Andrucha Waddington, Cláudio Torres, entre outros; O2 de Fernando Meirelles; Casa de Cinema de Porto Alegre de Jorge Furtado, Giba Assis Brasil, entre outros; Videofilmes de Walter Salles e João Moreira Salles.

1998 foi o ano de Central do Brasil, de Walter Salles estrelado por Fernanda Montenegro. O filme foi indicado ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro e de Melhor Atriz, fato histórico para o cinema brasileiro, além de ter sido premiado em inúmeros festivais internacionais. Este é considerado o ápice da Retomada. Primeiro por conta da credibilidade que os filmes brasileiros estavam conquistando e segundo pela drástica desvalorização do real em 1999 que ocasionou em uma retração ainda maior das empresas privadas para com o cinema nacional.

O final desse ciclo chamado Retomada, na visão de Luiz Zanin Oricchio e da grande maioria dos pesquisadores, é marcado por Cidade de Deus, de Fernando Meirelles e Kátia Lund, lançado em 2002 e indicado a 4 Oscar.

Financiado em ínfima parte pelas leis de renúncia fiscal, Cidade de Deus teve mais de 3 milhões de espectadores, transformando-se no recordista da Retomada. Revogando uma série de preconceitos tidos como verdades absolutas, comunicou-se com o

público abordando um temade caráter social, sem nenhum ator global, com elenco de atores negros, até então desconhecidos e agora já contratados pela televisão. Cidade de Deus pode ter sido um fenômeno único, o que só o futuro dirá. Mas cabe muito bem como epílogo simbólico de um ciclo. (ORICCHIO, 2003, p. 24).

Os dois mandatos de Fernando Henrique Cardoso como presidente do Brasil, além de serem caracterizados pela conquista da estabilidade econômica, no campo cultural carregam outra marca de distinção: o “renascimento do cinema brasileiro”. As democracias atuais distinguem-se pelo marketing, necessitam de uma marca, e a grife dos anos FHC na área da cultura se liga ao Cinema da Retomada. Através da adoção de políticas específicas e da criação de estímulos e incentivos. Graças às novas condições de produção, o cinema brasileiro pôde recuperar-se da crise em que estava inserido e reconquistar público e crítica.

O Cinema da Retomada teve início, porém, antes de 1995. Começou a ser gerado antes mesmo da extinção da Embrafilme no início do governo de Collor de Mello, quando se encerrou o modelo de produção cinematográfica financiado diretamente pelo Estado. Um novo modelo de política cinematográfica baseado em leis de incentivo, que transfere a gerência dos recursos públicos a serem investidos em cultura para as empresas, já vinha sendo implantado desde a Lei Sarney que vigorou nos anos 80, e foi aprimorado através da Lei Rouanet em 1991 e da Lei do Audiovisual, em 1993.

Entre 1990 e 2002 o cinema brasileiro readquiriu seu status e ganhou visibilidade: mais de 200 longas-metragens brasileiros foram produzidos e chegaram ao circuito exibidor; muitas produções alcançaram a casa de mais de um milhão de espectadores; e vários filmes nacionais ganharam o mundo, sendo premiados ou concorrendo em festivais como o Oscar, o de Veneza e o de Cannes.

Num primeiro momento, logo após a dissolução da Embrafilme, o campocinematográfico brasileiro parecia perdido e sem esperanças. Mas timidamente foram surgindo alguns filmes, realizados através de coproduções internacionais, da associação com emissoras de televisão e

do apoio do Estado. Com a entrada em vigor da Lei do Audiovisual, o Cinema da Retomada entrou em sua fase mais produtiva. As novas condições de produção permitiram um aumento do número de filmes exibidos e facilitaram a realização de grandes produções. Foi nessa fase que o Cinema da Retomada encontrou o público nacional, quando surgiram os primeiros sucessos como *Carlota Joaquina*, *o Quatrilho* e *Central do Brasil*. Simultaneamente, ganhou força o discurso da diversidade como característica principal desse cinema, enquanto despontou outra característica da Retomada, que se tornou mais forte na fase seguinte: o cinema brasileiro agora é globalizado, internacional, mesmo partindo de questões nacionais ou regionais como o sertão ou a história do Brasil.

Conclusão:

O Cinema da Retomada procurou a legitimação mercantil do cinema brasileiro, não conseguida totalmente. E terminou por resultar na valorização do pragmatismo, da técnica e de padrões de qualidade, e em filmes que refletem a ausência de projetos coletivos e de perspectivas transformadoras. Além disso, reflexo de um mundo cada vez mais interligado, o filme brasileiro tornou-se internacionalizado, com características “para exportação”. A globalização do cinema tornou-se tão latente, que dois dos mais premiados diretores da Retomada, Walter Salles e Fernando Meirelles, já dirigiram produções internacionais dos grandes estúdios hollywoodianos.

O Cinema da Retomada encerrou-se, assim como o governo FHC. Mas os mecanismos de produção estão implantados, funcionando, e a produção cinematográfica brasileira continua mantendo os mesmos níveis da década de 90.

Referências Bibliográficas:

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

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

BALLERINI, Frantjesco. **Cinema brasileiro no século 21**. São Paulo: Summus, 2012.

CAETANO, Maria do Rosário. **Cinema brasileiro: da crise dos anos Collor à Retomada**. Rio de Janeiro: Revista Alceu nº 15, 2007.