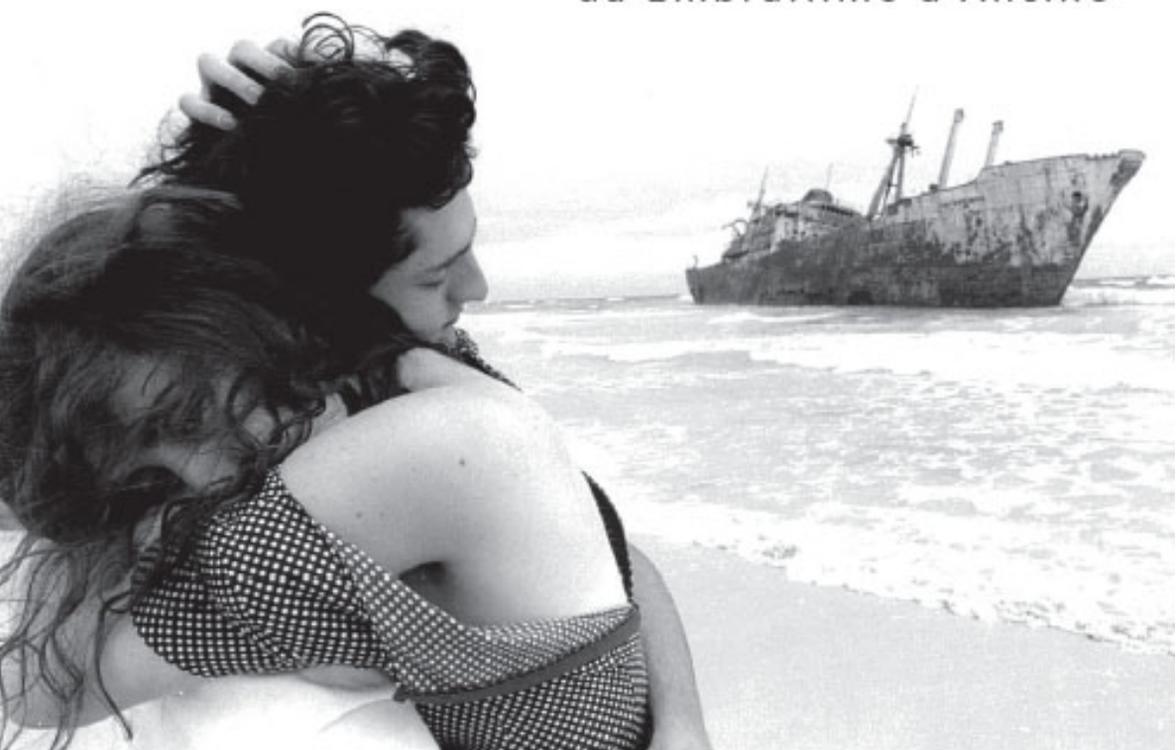


Melina Izar Marson

Indústria Cinematográfica e Audiovisual Brasileira Vol. I

# Cinema e Políticas de Estado da Embrafilme à Ancine



  
escrituras

  
INICIATIVA  
CULTURAL

**Melina Izar Marson**

# Cinema

e  
Políticas de Estado  
da Embrafilme à Ancine

**Alessandra Meleiro**  
**Coordenação da coleção**



São Paulo, 2009

Copyright do texto © 2009 Melina Izar Marzon  
Copyright da edição © 2009 Escrituras Editora

Todos os direitos desta edição foram cedidos à  
**Escrituras Editora e Distribuidora de Livros Ltda.**  
Rua Maestro Callia, 123 – Vila Mariana – São Paulo, SP – 04012-100  
Tel.: (11) 5904-4499 / Fax: (11) 5904-4495  
escrituras@escrituras.com.br  
www.escrituras.com.br

**Editor**

Raimundo Gadelha

**Coordenação editorial**

Mariana Cardoso

**Produção editorial**

Belisa Figueiró

**Revisão**

Ravi Macario

**Editor responsável (Instituto Iniciativa Cultural)**

José Márcio Mendonça

**Organização**

Alessandra Meleiro

**Colaboração**

Roberto Nunes

**Capa e editoração eletrônica**

Vaner Alaimo

**Foto da capa**

Filme *Terra estrangeira*  
(Walter Salles e Daniela Thomas, 1995)

**Supervisão de arte**

Viviana Bueno

**Assessoria jurídica**

Bitelli Advogados

**Correalização**

C I N N A M O N  
CONSTITUIÇÃO

**Impressão**

Corprint

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**  
**(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

---

Marson, Melina Izar

Cinema e Políticas de Estado: da Embrafilme à Ancine / Melina Izar Marson; Alessandra Meleiro, organizadora. – São Paulo: Escrituras Editora, 2009.

Bibliografia

ISBN 978-85-7531-348-0

1. Brasil – Política cultural 2. Cinema –  
Brasil – História I. Meleiro, Alessandra.

II. Título.

09-12063

CDD-791.4309

---

Índices para catálogo sistemático:

1. Brasil: Cinema: Política cinematográfica:  
História 791.4309

PROJETO APOIADO PELO GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO,  
SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA – PROGRAMA DE AÇÃO CULTURAL 2008



Impresso no Brasil  
*Printed in Brazil*

Obra em conformidade com o Acordo  
Ortográfico da Língua Portuguesa

# Sumário

Prefácio .....	5
Apresentação .....	7
Introdução.....	11
I. Preparando o terreno do Cinema da Retomada (1990 – 1994)	
1. O fim de mais um ciclo .....	17
2. O cinema brasileiro pode ser autossustentável? .....	23
3. A idade das trevas: o cinema brasileiro morreu? .....	33
4. Uma nova esperança: Rouanet .....	42
5. Longe do Estado, entre estados e municípios.....	50
6. Depois de Collor, o resgate do cinema nacional .....	55
II. A fase de euforia (1995 – 1998)	
1. A nova política cinematográfica mostra seus primeiros frutos... 67	
2. Cinema é um bom negócio. Começam as superproduções e o campo cinematográfico se divide .....	78
3. Uma indústria audiovisual? .....	89
4. O cinema da diversidade .....	101
5. Prenúncio de uma crise: a euforia da Retomada chega ao fim ....	113
III. A crise e a repolitização do cinema brasileiro (1999 – 2002)	
1. <i>Chatô</i> (Guilherme Fontes) e a crise da Retomada .....	131
2. A volta do discurso político .....	144
3. Por uma política cinematográfica mais abrangente .....	154
4. Repolitização e televisão na cinematografia do período .....	163
IV. Considerações finais .....	179
Bibliografia .....	183
Anexo.....	199
Índice remissivo .....	213



# Prefácio

A coleção “A Indústria Cinematográfica e Audiovisual Brasileira” pretende abordar algumas das mais importantes tendências da indústria nacional, revelando como mercados operam, desenvolvem-se e como são afetados por políticas de governo e condições econômicas globais.

A adjetivação *industrial*, associada a este setor cultural, mais do que indicar que a produção audiovisual brasileira já está consolidada ou não é diletante, é aplicada no sentido da tentativa ou busca da sustentabilidade dessas atividades.

As análises, embasadas em termos de resistência ou enfrentamento com o cinema hegemônico, indicam que o desenvolvimento do setor no país enfrenta uma série de problemas que lhe são específicos, ainda que muitos deles sejam comuns a outras economias contemporâneas.

Analisando relevantes características culturais e econômicas do universo comercial brasileiro, esperamos oferecer ao leitor as ferramentas necessárias para o entendimento das estratégias comerciais dos *players* privados, e de como a compreensão dessas práticas é um requisito essencial para a formulação de políticas públicas para o setor.

“Cinema e Políticas de Estado”, título do Volume I da coleção, parte de uma análise das lutas internas no campo cinematográfico e seu constante diálogo com o Estado para a elaboração de uma política para o setor. Buscando respostas sobre quais formas devem ser adotadas pelo governo brasileiro para proteger e fomentar a produção cinematográfica no país, o livro reafirma que o setor continua regulado, em última instância, pelo mercado.

A coleção, especificamente o Volume II, mostra que já está em andamento no Brasil a formulação de uma “economia política do audiovisual”. “Cinema e Economia Política”, em uma perspectiva interdisciplinar, analisa a atividade como um ótimo equilíbrio entre um empreendimento capitalista e a intervenção pública. Esse campo do conhecimento tem

sido aplicado com menos frequência na área de comunicação, ainda que completamente as abordagens mais comuns à área.

Responder a indagação sobre “Como conciliar as bases tecnológicas, os níveis de competitividade e o controle dos mercados com as políticas cultural, industrial e externa?” requer a fusão da tradição científica e das experiências diretas do universo da indústria. Para tanto, notáveis profissionais desse campo e da academia foram convidados a tratar das dinâmicas do mercado do cinema e audiovisual brasileiro em “Cinema e Mercado”, Volume III da coleção.

Vale ressaltar que, em 2006, o Conselho Nacional de Educação – órgão do Ministério da Educação – instituiu diretrizes curriculares para os cursos de Graduação de Cinema e Audiovisual no Brasil, quando a área de *Economia e Política* passou a figurar entre as tradicionais áreas de Realização e Produção; Teoria, Análise, História e Crítica; Linguagens e Artes e Humanidades. Assim, a coleção vem atender à crescente demanda surgida em decorrência dessas diretrizes.

6 “A Indústria Cinematográfica e Audiovisual Brasileira”, ora lançada com três volumes em língua portuguesa, pretende encontrar caminhos que facilitem o debate e a busca de soluções dos problemas específicos da cadeia produtiva da indústria do cinema e audiovisual no Brasil – observando não apenas os fatores que entravam o seu desenvolvimento, mas, principalmente, a sua dinâmica geral e as suas contradições internas<sup>1</sup>.



---

<sup>1</sup> Se você também tem ideias sobre como levar este debate adiante, junte-se a todos os que colaboraram com estes livros: escreva seu próprio capítulo e o envie para [www.cenacine.com.br](http://www.cenacine.com.br).

# Apresentação

O que é cinema?

De quando surgiu, para os nossos dias, mudou muito o pensar sobre cinema: ampliaram-se as chaves para percorrer períodos, fases, ciclos, ondas, modas, marcados pela ênfase na história. Diversificaram-se as referências autorais e estéticas, aprofundaram-se as questões sobre o uso de imagens como instrumento ou objeto de pesquisa, mas, significativamente, cresceu o número de estudos voltados para o entrelaçamento entre as políticas governamentais e cinematográficas, culturais e econômicas. A resistência para o reconhecimento da legitimidade do estudo da chamada comunicação de massa, enfraqueceu.

Essa ampliação dos estudos sobre cinema pode ser associada à considerável evolução tecnológica da comunicação, ao processo de privatização e de desregulamentação das instituições audiovisuais e das redes de telecomunicação e à construção da comunicação globalizada. Fundamentalmente, pode ser associada à mercantilização da cultura, ao lado – por exemplo – da educação, religião, saúde, que até então haviam permanecido à margem do circuito comercial, e onde a subordinação da vida aos ditames do consumo por meio de mecanismos de padronização é suavemente absorvida na progressiva perda da autonomia do indivíduo e substância do mundo privado e sua transformação em “apêndice do processo de produção material”, conforme já previam nossos velhos e sábios teóricos.

Nesse processo, no entanto, é preciso situar pontos de referência, compreender quando ocorreram rupturas e quais são as continuidades. É o que faz Melina Marson nesse trabalho. Ao abordar o Cinema da Retomada enquanto resultado da nova concepção de política cinematográfica, de novas configurações e/ou jogos de poder dentro do campo cinematográfico, a autora aponta uma quebra. Essa ruptura, percebida como uma nova forma de fazer cinema no Brasil, é objeto de estudo não apenas em nosso país, pois desperta a curiosidade e interesse de outros tão enredados em meio a essa

transformação acelerada que assistimos e da qual o cinema não se furta: é parte constitutiva.

Neste trabalho, podemos apreciar mais detalhadamente como aconteceu a institucionalização desta nova política cinematográfica, ocorrida entre 1990 e 2002, e cujo produto é o Cinema da Retomada. Partindo das suas raízes, ainda nos primeiros anos da década de 1990, a autora analisa o Cinema da Retomada, mais referenciado assim a partir de 1995, esmiuçando-o de forma arguta e com enfoques ampliados, tudo sem contar que os dedos das mãos da autora cultivam aquela capacidade de deslizar com clareza sobre o teclado, transformando nossa leitura em um diálogo agradável, ainda que sob uma temática do cinema das menos glamorosas.

Com levantamento de dados de fontes oficiais e fontes primárias, dos discursos elaborados pelo campo cinematográfico e da documentação oficial, o trabalho constitui-se como referência imprescindível para futuras pesquisas. Partindo da análise do desmonte das políticas culturais, do enterro da Embrafilme e da perda dos mecanismos de proteção frente ao cinema estrangeiro, mostra como o campo cinematográfico se reestruturou e que alternativas de sobrevivência se colocaram para os cineastas. Leis Sarney, Rouanet, do Audiovisual, leis de incentivo municipais e estaduais, decretos são devidamente inseridos no contexto político e econômico.

Ficamos entendendo tanto a diversidade de projetos dos filmes da Retomada como a origem dos recursos financeiros, um deles (uma linha de empréstimo, quiçá por sua origem, significativamente esquecida) nunca foi restituído, assim como a reintrodução de organismos responsáveis pela política cinematográfica, como a Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual dentro do Ministério da Cultura e, posteriormente a criação da Ancine, que funcionará efetivamente em 2003, fora, portanto, das balizes da pesquisa.

Algumas armadilhas neste percurso estão plantadas para todos aqueles que se aventuram em trilhá-lo e, para ultrapassá-las, questões metodológicas se impõem impiedosamente. Como pensar uma política cinematográfica para o cinema se ele próprio está em mutação: cinema ou audiovisual? Os anos 90, período em que Marson trabalha, iniciaram esse debate e ela não se furta a introduzi-lo. Já era parte de nosso cotidiano as salas de cinema, ingressos padronizados, público de massa, publicidade, televisão, e até o vídeo cassete. Mas, o domínio dos conglomerados estrangeiros em nossas salas e no

controle dos ingressos de cinema, segmentação do público, a invenção dos DVDs, You Tube e, principalmente, smartphones – parte integrante da anunciada convergência tecnológica, que hoje já prolifera em escala geométrica – a estratégia de sinergia, a integração do cinema com a televisão e a publicidade, como lembra Marson, constituíram-se na transformação dos anos 90. São veículos de exibição e formas de distribuição diversas que cada vez mais espalham grandes e pequenas telas, envolvendo-nos em uma proporção inédita. Uma segunda cilada: cinema ou audiovisual nacional, global, coproduzido, estrangeiro, qual, onde e para quem? Sincronizar políticas que deem conta de costurar um processo tão complexo é a tarefa que temos que tomar em conta de forma urgente e o trabalho de Melina Marson é fundamental, pois tem claro a necessidade de se estruturar efetivamente um setor autônomo e autofinanciado, sempre assinalando a necessidade das costuras sistêmicas. Assim, a autora discorre sobre dicotomias como produto artístico / produto de entretenimento ou cinemão / cineminha ou cinema autoral/cinema comercial, os com marca Globo e os sem, sobre as velhas e novas articulações corporativistas, tendo em mira a democratização do fazer cinematográfico por meio de uma política sistêmica.

O trabalho está dividido em três rigorosos e essenciais capítulos. O primeiro, “Preparando o terreno do cinema da retomada (1990-1994)”, um curto período de intensa turbulência que não casualmente contou com três ministros. O segundo e terceiro capítulos, “Fase de euforia (1995-1998)” e “A crise e a repolitização do cinema brasileiro (1999-2002)” –, momentos diferenciados vividos por um único ministro da Cultura nos dois mandatos de FHC. Nos sete anos, da mais longa estadia de um mesmo ministro da Cultura, o Cinema da Retomada encerrou-se, mas consolidou alguns mecanismos de produção que deixou como herança para o governo Lula.

Termino sugerindo a leitura deste trabalho, deixando que o leitor descubra as muitas evidências, as falas citadas destoantes e as condizentes com a análise de Melina que agora nos deve brindar com novas pesquisas, quem sabe sobre Estado e Cinema e, por que não, audiovisual, incorporando, inclusive, a educação.



# Introdução

Em meados da década de 1990, o cinema brasileiro, após um período de crise, se recuperou: ganhou visibilidade e respeito, conseguiu cativar o público, voltou a ser manchete na imprensa e ganhou até torcida durante as premiações do Oscar às quais concorreu. Nas telas brasileiras surgiu o Cinema da Retomada. Mas o que aconteceu? Por que o cinema no Brasil havia sido dado como morto e como ele renasceu? Essas foram as principais questões que geraram este trabalho e nortearam seu desenvolvimento.

O termo Cinema da Retomada não diz respeito a uma nova proposta estética para o cinema brasileiro, nem mesmo se refere a um movimento organizado de cineastas em torno de um projeto coletivo – uma formação, de acordo com os termos de Raymond Williams (1992:62). O Cinema da Retomada refere-se ao mais recente ciclo da história do cinema brasileiro, surgido graças a novas condições de produção que se apresentaram a partir da década de 1990, condições essas viabilizadas por intermédio de uma política cultural baseada em incentivos fiscais para os investimentos no cinema. A elaboração dessa política cinematográfica alterou as relações entre os cineastas, e, simultaneamente, exigiu novas formas de relacionamento destes com o Estado, seu principal interlocutor.

Muito se falou sobre o Cinema da Retomada na mídia, no discurso oficial do Estado e em obras específicas sobre cinema<sup>1</sup>. Mas, em geral, as análises sobre o período tiveram como foco principal os filmes ou os seus diretores e não se fixaram nas condições de produção. Partindo da perspectiva de que há uma estreita relação entre as obras e suas condições de produção, o que, segundo José Mário Ortiz Ramos, “consiste em conceber os filmes como produtos culturais, ou bens simbólicos, caminhando no sentido de delinear as determinantes sociais de sua produção” (Ramos, J., 1983:12), este livro propõe a

investigação do campo cinematográfico brasileiro nos anos 90 e suas relações com o Estado na elaboração de uma nova política cinematográfica. A análise aqui apresentada, portanto, não é sobre os filmes do Cinema da Retomada, ou seja, não se trata de uma análise filmica ou estética – embora alguns filmes tenham sido observados mais atentamente – mas sim uma análise das lutas internas no campo cinematográfico e seu constante diálogo com o Estado.

A referência ao campo cinematográfico revela a ligação metodológica desse trabalho com a obra de Pierre Bourdieu, com especial ênfase em seus trabalhos acerca da constituição dos campos artísticos enquanto esferas autônomas e, mais especificamente, acerca da formação do campo da indústria cultural (Bourdieu, 1992, 1996). A utilização da teoria dos campos para analisar o Cinema da Retomada mostrou-se adequada porque permite perceber o campo cinematográfico como um importante lócus de produção material e simbólica que obedece a uma lógica própria de funcionamento, embora esteja em constante relação com outros campos, como o Estado.

Além de Bourdieu, outro importante referencial teórico utilizado para essa pesquisa foi a metodologia de investigação cinematográfica elaborada por Pierre Sorlin (1977). Com base no método desse autor, foi possível analisar a produção do Cinema da Retomada como um conjunto não homogêneo, mas que apresentou características comuns relativas às novas condições de produção estabelecidas no período.

Assim, partindo desse referencial teórico e metodológico, esse trabalho analisou o Cinema da Retomada, entendendo que para essa análise foi necessário perceber esse cinema como produto de disputas e acertos internos do campo cinematográfico, e de movimentações e articulações do Estado na elaboração de uma nova política cinematográfica.

## O recorte da pesquisa

A história do cinema brasileiro é uma história feita de ciclos<sup>2</sup>: a Bela Época (primeira década do século XX), o período da Cinédia (década de 1920), a época da Atlântida Cinematográfica (1940-50), a Vera Cruz (1950), o Cinema Novo (1960), o Cinema Marginal (1960-70), o período da Embrafilme (1969-90), o cinema da Boca do Lixo

(décadas de 1970-80). Em todos esses ciclos, um ponto em comum se apresenta em relação ao campo cinematográfico: sua constante luta pela manutenção da produção, pela sobrevivência do fazer cinematográfico no Brasil. Em sua história de mais de cem anos, o cinema brasileiro não conseguiu se tornar uma atividade autossustentável, fazendo com que cada uma dessas etapas ou ciclos se encerrasse sem que fosse garantida a continuidade da produção cinematográfica.

Observar os ciclos da produção cinematográfica no Brasil é também observar as relações entre cineastas e Estado brasileiro. Desde 1932 (ano de criação da primeira lei federal de proteção ao cinema brasileiro) até hoje, inúmeros projetos e propostas para o cinema nacional foram elaborados, tanto por parte de cineastas como por parte do Estado, para tentar fazer com que o cinema se torne uma atividade profissional, se não altamente lucrativa, ao menos, viável.

Em março de 1990, encerrou-se o ciclo de produção da Embrafilme, quando o presidente eleito Fernando Collor acabou com o Ministério da Cultura – que passou a ser parte do Ministério da Educação – e deu fim a políticas culturais que vinham sendo praticadas pelo Estado. No caso do cinema, Collor extinguiu a Embrafilme (órgão responsável pelo financiamento, coprodução e distribuição dos filmes nacionais) e o Concine (órgão responsável pelas normas e fiscalização da indústria e do mercado cinematográfico no Brasil, controlando a obrigatoriedade da exibição de filmes nacionais).

O modelo de produção cinematográfica adotado pela Embrafilme, baseado em patrocínio direto do Estado, já vinha sendo criticado por cineastas, pela mídia e pela opinião pública. Havia problemas na empresa em relação à inoperância, má gestão administrativa, favoritismo e não cumprimento de compromissos. Mas a extinção desse modelo, sem sua substituição por outra política para a produção de filmes, fez com que o cinema brasileiro sofresse uma drástica queda em sua produtividade, chegando a níveis alarmantes: em 1992, por exemplo, apenas três filmes brasileiros foram lançados, contra uma média de oitenta lançados por ano durante a década de 80<sup>3</sup>.

O encerramento do ciclo da Embrafilme fez com que o campo do cinema brasileiro se mobilizasse e procurasse novas formas de relacionamento com o Estado, na tentativa de encontrar alternativas de sustentação para o fazer cinematográfico. A partir desse diálogo

entre cinema e Estado, que resultou numa reorganização do campo cinematográfico e em medidas institucionais, iniciou-se o que viria a ser conhecido como o Cinema da Retomada.

O Cinema da Retomada é geralmente compreendido como o cinema brasileiro produzido entre 1995 e 2002, durante o governo Fernando Henrique Cardoso, a partir da entrada em vigor da Lei do Audiovisual. Mas na verdade, para uma real compreensão da mesma, é necessário “voltar atrás”, partindo do governo Collor/Itamar, já que esse ciclo da cinematografia brasileira tem suas raízes ainda nos primeiros anos da década de 1990. Dito de outra forma, o Cinema da Retomada, que foi utilizado com um dos símbolos do governo FHC, tem origens nas políticas culturais iniciadas por Collor.

Este livro dedica-se ao estudo das relações entre o Estado e o campo do cinema no Brasil, entre 1990 e 2002. Como ponto de partida, foi adotado o fim da Embrafilme e a conseqüente extinção do modelo de produção cinematográfica utilizado no Brasil, e como ponto final a criação da Ancine (Agência Nacional de Cinema) órgão oficial que implantou a política cinematográfica elaborada durante esse período.

14

## A divisão dos capítulos

Para um estudo sociológico do Cinema da Retomada é necessária a análise desse cinema enquanto produto da nova concepção da política cinematográfica brasileira, levando em conta também as novas configurações e jogos de poder dentro do campo cinematográfico. Afinal, essas novas concepções e configurações, por si mesmas, alteraram a forma do fazer cinematográfico no Brasil, já que correspondem a transformações nas condições de produção, e essas transformações se refletem nos filmes do período.

Para a realização de tal análise, adotou-se a estrutura cronológica para a divisão dos capítulos. Essa opção pareceu ser a mais coerente, já que não separa os atores envolvidos no processo de elaboração da política cinematográfica (os cineastas e o Estado), e dessa forma privilegia os arranjos, as lutas e os acertos de cada período. Sendo assim, este livro foi elaborado em três capítulos, que correspondem a três

diferentes momentos da relação cinema e Estado durante o período da Retomada.

O primeiro capítulo, intitulado “Preparando o terreno do Cinema da Retomada”, compreende o período de 1990 a 1994 e engloba os governos de Fernando Collor e Itamar Franco. Nesse capítulo é analisado o fim do ciclo da Embrafilme, que coincide com questionamentos sobre a possibilidade do cinema como atividade autossustentável no Brasil e a relação de dependência do mesmo em relação ao Estado. O neoliberalismo do governo Collor, que concebeu a cultura e o cinema como “problemas de mercado”, motivou reações do campo cinematográfico e revisões dentro do próprio Estado, iniciando as discussões que levariam à implantação de uma política cinematográfica baseada na renúncia fiscal.

No segundo capítulo, foi abordado o período de maior visibilidade e produtividade do Cinema da Retomada, entre 1995 e 1998, que corresponde ao primeiro mandato do presidente Fernando Henrique Cardoso. “A Euforia da Retomada” analisa a consolidação das leis de incentivo, que geraram um aumento da produção de filmes e iniciaram as primeiras lutas internas do campo cinematográfico do período. É nesse período que o Cinema da Retomada conquista o público brasileiro, com produções como *Carlota Joaquina* (Carla Camurati, 1995), *O quatrilho* (Fábio Barreto, 1996) e *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), ganha prêmios internacionais e readquire legitimidade frente à sociedade e força dentro do Estado.

O terceiro capítulo, intitulado “A crise e a repolitização do cinema”, analisa o período compreendido entre 1999 e 2002, durante o segundo mandato de FHC. Esse capítulo assinala os questionamentos e a volta do discurso político no cinema brasileiro, gerados pela crise que se abateu sobre o Cinema da Retomada no início de 1999, repercutindo na imprensa e abalando o modelo de produção das leis de incentivo. Tal crise também levou à realização de dois Congressos Brasileiros de Cinema (2000 e 2001) e à criação da Ancine em 2002. Nesse período, foi considerada a necessidade da elaboração de uma política multimídia no Brasil que englobasse cinema, vídeo, televisão e publicidade – necessidade essa que não foi concretizada com a Ancine.

\*  
\*   \*

Ponto de partida e importante precedente em relação a esse trabalho foi a pesquisa coordenada por Lúcia Nagib, *Cinema da Retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*, que traça um painel da produção do Cinema da Retomada a partir do depoimento de seus realizadores. Esse material foi fundamental para a pesquisa, e é um dos primeiros trabalhos a abordar a cinematografia brasileira contemporânea do ponto de vista dos cineastas, abrangendo questões estéticas, políticas e de produção.

## Notas (Introdução)

1. Veja-se a esse respeito, principalmente, Nagib (2002), Oricchio (2003) e Butcher (2005).

2. Veja-se a esse respeito: Bernardet (1979), Calil (2000), Fernão Ramos (1987) e José Mário Ortiz Ramos (1983).

3. Segundo dados do próprio governo federal apresentados em “Diagnóstico Governamental da Cadeia Produtiva do Audiovisual” (Secretaria do Audiovisual, 2000a:30). Vale ressaltar que a produção de um filme leva em média 1 ano e meio, portanto, os filmes lançados em 1991 já estavam sendo produzidos antes do fim da Embrafilme, e o encerramento das atividades desta veio a refletir na produção do ano de 1992.

# I. Preparando o terreno do Cinema da Retomada (1990 – 1994)

## 1. O fim de mais um ciclo

Março de 1990 marcou o fim de mais um ciclo na história do cinema brasileiro: no dia 16 daquele mês o presidente Fernando Collor de Mello pôs fim à política cultural praticada até então, quando extinguiu a única lei brasileira de incentivo fiscal para investimentos em cultura (lei nº 7.505/86, conhecida como Lei Sarney), e por meio da medida provisória 151 (15 de março de 1990), dissolveu e extinguiu autarquias, fundações e empresas públicas federais, como a Fundação Nacional das Artes (Funarte), a Fundação do Cinema Brasileiro (FCB), a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) e o Concine (Conselho de Cinema, órgão vinculado a Embrafilme, responsável pelas normas e pela fiscalização da indústria cinematográfica do mercado de cinema no Brasil, controlando a obrigatoriedade da exibição de filmes nacionais). O mesmo pacote de medidas dissolveu o Ministério da Cultura, transformando-o em uma secretaria do governo, e criou o Instituto Nacional de Atividades Culturais (Inac) – que deveria receber as atribuições, receitas e acervos das fundações e empresas culturais extintas.

A concepção política adotada por Collor<sup>1</sup> tratou a cultura como um “problema de mercado”, eximindo o Estado de qualquer responsabilidade nesta área. Isso significa dizer que a produção cultural passou a ser vista como qualquer outra área produtiva, que deve se sustentar sozinha através de sua inserção no mercado. A partir das medidas adotadas por esta nova postura política – ou melhor dizendo, a partir da ausência de medidas adotadas – toda a produção

cultural foi afetada. No caso específico do cinema, que tinha um vínculo muito forte com o Estado desde a criação da Embrafilme, a saída de cena do governo federal foi um abalo muito forte, considerada por cineastas e pesquisadores a morte do cinema brasileiro.

A Embrafilme, empresa de economia mista com capital majoritariamente estatal, criada em 1969, era, desde então, a maior financiadora do cinema brasileiro, além de ser responsável pela sua distribuição quase total. Apesar de ter surgido em pleno regime militar e de ter sido produto de intenções dirigistas conservadoras, a Embrafilme atendeu perfeitamente aos interesses dos cineastas que, desde a década de 1950, já propunham ações estatais mais enérgicas para o cinema (Ramos, J. 1983; Miceli, 1984; Amâncio, 2000; Autran, 2005). Só para se ter uma ideia da ligação entre a Embrafilme (formulada e idealizada pela ditadura) e os cineastas (inclusive os de esquerda), o cineasta Roberto Farias, ligado ao grupo do Cinema Novo, foi dirigente da Embrafilme em um dos seus períodos mais produtivos, entre 1974 e 1979.

18

Durante mais de duas décadas de atuação, entre 1969 e 1990, a Embrafilme foi responsável pela regularidade da produção do cinema no Brasil, por meio do financiamento da produção, da garantia da exibição (pela obrigatoriedade instituída via cota de tela para o produto nacional) e da distribuição dos filmes brasileiros. Além disso, em seu período mais produtivo, a Embrafilme ajudou a proporcionar o encontro do filme nacional com o público, durante meados dos anos 70 e início dos anos 80, quando o cinema brasileiro bateu recordes de público que até hoje não se repetiram. Segundo o historiador americano Randal Johnson (1987), entre 1974 e 1978 o número de espectadores do cinema brasileiro passou de 30 milhões para 60 milhões, e a fatia do cinema brasileiro em seu próprio mercado chegou a 30% em 1978. Até hoje, a maior bilheteria do cinema brasileiro é *Dona Flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto, 1976), que teve mais de 10 milhões de espectadores<sup>2</sup> – enquanto a maior bilheteria do Cinema da Retomada foi *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), que atingiu mais de 3 milhões de espectadores<sup>3</sup>.

Embora a Embrafilme fosse a maior produtora e distribuidora do cinema brasileiro durante seu período de existência, ela não

era a única. Paralelamente à Embrafilme havia também os produtores independentes, isto é, aqueles que faziam seus filmes sem o financiamento do Estado. As pornochanchadas na década de 1970 e depois os filmes pornográficos nos anos 80, produzidos no Rio de Janeiro e principalmente na Boca do Lixo, em São Paulo, são exemplos dessa produção que existiu à margem da Embrafilme, graças a um particular mecanismo de produção, distribuição e exibição desenvolvido nestes “polos cinematográficos” (Gatti, 2001). Os filmes eram produzidos nestes polos utilizando-se práticas de produção semelhantes às do cinema norte-americano, distribuídos por pequenas empresas locais e exibidos nos cinemas da região em que foram produzidos. Segundo José Mário Ortiz Ramos, o cinema da Boca paulista apresentou “alguns esboços de produção industrializada, e mesmo ensaios de uma produção de estúdio” (Ortiz, J., 2004:21). De certa forma, o cinema da Boca conseguiu realizar a tão sonhada integração vertical no cinema brasileiro, aliando produção, distribuição e exibição. Essa modalidade de produção cinematográfica ficou conhecida como “cineminha”, em contraposição ao “cinemão”, herdeiro da tradição do Cinema Novo, mais “culto” e financiado pela Embrafilme.

A partir de meados dos anos 80, tanto o “cinemão” produzido pela Embrafilme quanto o “cineminha” das produtoras independentes, entraram em crise graças a uma conjunção de fatores: as crises econômicas (nacional e internacional), que deixaram a Embrafilme sem caixa e abalaram a autossustentabilidade dos produtores independentes; a popularização do videocassete; a enorme penetração da televisão no cotidiano brasileiro<sup>4</sup>; e principalmente, o aumento dos preços dos ingressos de cinema, fazendo com que este deixe de ser uma forma de entretenimento popular e se torne cada vez mais elitizado (Johnson, 1993). Para termos uma ideia desta “elitização” do cinema, basta analisarmos o preço médio do ingresso, que subiu muito nesse período: segundo dados do Ministério da Cultura (Secretaria do Audiovisual, 1999b:253-5), um ingresso de cinema em 1979 não chegava a US\$ 0,50; na década de 1980 a média do valor do ingresso é de US\$ 2,62 (cinco vezes mais do que na década anterior), e em 1990, após uma queda, vai a US\$ 1,70.

Com o agravamento da crise econômica durante o governo Sarney, a Embrafilme passou a dar sinais de cansaço, e começou a ser

questionada dentro do próprio governo, entre os cineastas e, principalmente, pela mídia. O Ministro da Cultura nomeado por Sarney, o economista Celso Furtado, já acenava para um gradativo abandono do financiamento estatal do cinema, através da divisão da Embrafilme em duas empresas: a distribuidora (Embrafilme S/A) e a produtora (Fundação do Cinema Brasileiro), sendo que a primeira foi priorizada dentro do governo.

Em relação ao campo cinematográfico, as críticas feitas à Embrafilme vêm desde sua criação, e podem ser percebidas pela polarização “cinemão” e “cineminha”, que dividiu o campo em dois grupos opostos. As principais críticas elaboradas pelos cineastas do “cineminha” eram dirigidas ao privilégio de um grupo de cineastas para o recebimento de financiamento (em geral, os remanescentes do Cinema Novo) em detrimento de outros cineastas que nunca conseguiam ter seus projetos financiados. Mas, nesse momento, até mesmo os cineastas agraciados com o financiamento da Embrafilme também começam a criticar a empresa. Tanto que o produtor Luiz Carlos Barreto, um dos mais importantes nomes do “cinemão”, em meio às discussões geradas pela crise alegou que o problema do cinema brasileiro se concentrava na Embrafilme. Para Barreto:

Só existe crise na cabeça das pessoas mal informadas e mal intencionadas. A crise é administrativa e financeira, pois a Embrafilme se transformou numa máquina paralisante, com seus mais de setecentos funcionários que não vivem para o cinema, mas do cinema. Os cineastas fazem filmes, não são administradores, portanto não tem nada a ver com esta crise. Do ponto de vista técnico, os filmes estão cada vez mais ricos, então a crise é de administração, crise de um governo que não tem a menor consciência da importância que um cinema pode ter para um país (Em Cartaz..., 1984:6).

Nos meios de comunicação, não cessavam de surgir críticas quanto ao dirigismo e à inoperância da Embrafilme – críticas que muitas vezes levavam ao questionamento da viabilidade do cinema

brasileiro, dada sua necessidade de tutela, sua incapacidade de “andar com suas próprias pernas”. Nesse momento, começava a ser orquestrada uma verdadeira campanha contra a Embrafilme e o cinema brasileiro na *Folha de São Paulo*, principalmente através dos artigos de Paulo Francis e Matinas Suzuki (Estevinho, 2003).

O próprio público, que durante a década de 1970 se aproximou do cinema brasileiro, neste momento de crise se afastou. Apareceram críticas em relação à temática dos filmes (principalmente em relação às pornochanchadas) e à qualidade técnica da produção nacional. Os índices de aceitação do cinema nacional despencaram, e a situação se agravou a partir de denúncias de corrupção e uso indevido do dinheiro público pela Embrafilme. Em 1988, a *Folha de São Paulo* realizou uma pesquisa entre o público de cinema, e apontou que 49% deles achavam que o Estado não deveria financiar o cinema brasileiro (Souza, J., 1993:57).

Enquanto a Embrafilme enfrentava a crise econômica geral e o desgaste de sua imagem, os cineastas independentes da Boca do Lixo também enfrentavam dificuldades para manter a regularidade da produção. A crise fez com que as pessoas deixassem de ir ao cinema, principalmente nas classes mais baixas, principais espectadores dos filmes da Boca. Além da crise econômica, a Boca sofreu com a dificuldade de “acompanhar” a modernização pela qual passou o audiovisual brasileiro na década de 1980, já que para tanto seria necessário um grande investimento em novas tecnologias, investimento esse também inviabilizado pelos problemas financeiros.

Para agravar ainda mais a crise que o cinema brasileiro viveu durante a segunda metade dos anos 80, inovações técnicas e novas tecnologias já utilizadas em Hollywood fizeram com que o padrão audiovisual americano se tornasse tecnicamente muito superior ao brasileiro, contribuindo para distanciar o cinema nacional do público interno. Desde o final da década de 1960 a indústria cinematográfica norte-americana investiu pesadamente em tecnologia, o que acabou por permitir a realização de filmes como *Guerra nas estrelas* (George Lucas, 1979), com efeitos especiais que naquele momento e mesmo nos anos seguintes, estavam muito distantes do cinema nacional.

Em meio a esta conjuntura, quando Collor extinguiu de forma autoritária a Embrafilme, ele acabou com um modelo de produção

cinematográfica que já estava desgastado e com poucas possibilidades de continuidade, e que não encontrava legitimidade no campo cinematográfico, no Estado nem na opinião pública. Por isso, mesmo no interior do campo cinematográfico, entre aqueles cineastas que pertenciam ao grupo privilegiado pela Embrafilme (o “cinemão”), poucos foram os que levantaram a voz para criticar sua extinção. É interessante notar que, como o surgimento da empresa veio ao encontro dos interesses de um determinado grupo de cineastas (em especial os cinemanovistas), sua dissolução também contou com o aval deste mesmo grupo. E não apenas deste grupo, mas do “cineminha”, isto é, daqueles cineastas que sempre se sentiram injustiçados pela Embrafilme. Segundo Carlos Augusto Calil, que foi diretor da Embrafilme no início da crise (1984 - 1986):

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 sanear-la ou reformulá-la. Quando desapareceu, em 90, a Embrafilme simplesmente não era mais administrável (Calil, 2000:30).

O fim do modelo de produção cinematográfica da Embrafilme já era esperado no campo cinematográfico – fato totalmente inesperado foi a ausência de qualquer contra-proposta de política cultural por parte do Estado. Havia indícios de que isso poderia acontecer quando Collor nomeou para Secretário de Cultura o cineasta Ipojuca Pontes, notório opositor do modelo de financiamento cinematográfico praticado pela Embrafilme (Pontes, 1987) e também defensor da cultura como “problema de mercado”. Mas foi difícil para a classe cinematográfica acreditar que, depois da extinção da Embrafilme, nada fosse colocado em seu lugar, deixando o campo cinematográfico à deriva. Segundo José Inácio de Melo Souza:

O que podemos avaliar com alguma certeza no nosso mundinho de imagens verde-amarelas é que em março de 1990, depois de quase cinco anos de crise, o meio cinematográfico aceitou, sem maiores discussões, a extinção da Embrafilme, da reserva do mercado e o fim do nacionalismo protecionista. Collor não inventou nada; o áulico paraibano só atendeu aquilo que Hector Babenco, Silvio Back, Carlos Reichenbach, Chico Botelho, Carlos Augusto Calil, Roberto Farias, Nelson Pereira dos Santos e a crítica na imprensa liberal pediram. Depois de cinco anos de crise todos carimbaram seu passaporte para o mercado neoliberal, e sem bilhete de volta. Só houve frustração quando o avião decolou. Aí, todos perceberam que tinham ido pro espaço, literalmente. De Deus, Collor passou a ser o Diabo na Terra do Sol (Souza, J., 1993:54).

A crise do final dos anos 80 deixou a classe cinematográfica brasileira desmoralizada, desorganizada e sem crédito junto à sociedade, e as primeiras reações ao desmonte das políticas culturais foram de espanto, inércia e apatia. O setor cinematográfico estava enfraquecido devido às lutas internas ocorridas no período da Embrafilme, impotente diante das acusações e críticas feitas pelas instâncias de legitimação (a imprensa principalmente) e sem o apoio do Estado. Nesse momento de fragilidade, o setor não conseguiu reagir à política cinematográfica neoliberal de Collor, que previa que o cinema deveria sair da “tutela” do Estado e ficar nas mãos do mercado – mas este não se interessou por um cinema que não dava lucros, e cinema lucrativo, só em Hollywood ou em Mumbai.

## 2. O cinema brasileiro pode ser autossustentável?

O fim da Embrafilme, do Concine e da Fundação do Cinema Brasileiro, em março de 1990, representam o encerramento de um ciclo da história cinematográfica brasileira. E não somente porque, a partir de então, o cinema brasileiro perdeu seu principal financiador e

distribuidor, mas principalmente porque perdeu seus mecanismos de proteção frente ao cinema estrangeiro. Além da extinção destes órgãos governamentais de apoio ao cinema, Collor também promoveu uma desregulamentação da atividade, acabou com a cota de tela (isto é, a obrigatoriedade de uma quantidade mínima de dias de exibição para o filme nacional) e promoveu a abertura irrestrita das importações. Com isso, o cinema estrangeiro – em especial o norte-americano – tomou conta das salas de projeções, confirmando sua hegemonia. Em 1990, o público de cinema nacional foi de 10,51%, contra 35,93% em 1983, período mais produtivo da Embrafilme. Chegamos a um terço do mercado no início da década de 1980 para retroceder a menos de um quinto em 1990<sup>5</sup>.

A implantação de uma cota de tela, conquista histórica da classe cinematográfica brasileira, foi (e ainda é) uma importante forma de defesa do filme nacional frente a penetração maciça do cinema norte-americano, hegemônico há quase um século na grande maioria dos países do mundo. Os mecanismos de proteção das cinematografias nacionais, adotados em vários países, são fundamentais para a manutenção da produção local, pois representam a única forma de fazer frente à poderosa indústria de Hollywood. Para que se perceba a importância deste tipo de legislação protecionista, é imprescindível que se entenda a força do cinema dos EUA, através da história de sua industrialização.

A hegemonia global do cinema norte-americano é resultado de determinados fatores históricos que fizeram com que a cinematografia dos EUA conquistasse as telas dos cinco continentes. O cinema surgiu no final do século XIX, e no início do século XX já estava bastante desenvolvido nos EUA, na França, na Inglaterra e na Alemanha. Mas depois da I Guerra Mundial, quando os cinemas europeus estavam enfraquecidos devido às dificuldades do pós-guerra, os EUA cada vez mais investiam e desenvolviam o fazer cinematográfico. No início do século XX o cinema norte-americano sofreu um processo de industrialização radical, através de mudanças estruturais no modo de produção dos filmes, mudanças essas que fizeram com que a nova forma de fazer cinema dos estúdios americanos fosse comparada ao fordismo, um sistema de produção industrial utilizado em fábricas de automóveis. O cinema norte-americano se industrializou, e os

estúdios tornaram-se verdadeiras fábricas de filmes, trabalhando com linhas de produção e uma consistente divisão de trabalho (Bordwell; Staiger; Thompson, 1985).

Para entender como o cinema norte-americano se transformou em um produto industrial, e os estúdios de Hollywood em fábricas de filmes, faz-se necessário voltar às origens da industrialização do cinema nos EUA. O primeiro passo para a industrialização deu-se pelo que ficou conhecido como integração vertical, que nada mais foi do que uma reestruturação da cadeia cinematográfica, quando, a partir de 1907, cada empresa passou a controlar a produção, a distribuição e a exibição de seus filmes. As grandes empresas cinematográficas (*majors*) produziam seus filmes, distribuía e construía suas salas de cinema, que exibiam apenas filmes próprios. Entre as *majors* firmou-se um acordo, formando-se um oligopólio, isto é, essas empresas passaram a operar em conjunto para controlar o mercado, inviabilizando empresas menores e criando dificuldades para o cinema estrangeiro (Kochberg, 1996). A integração vertical proporcionou uma maior demanda por filmes, e esta fez com que o modo de fazer filmes fosse repensado tomando-se por uma mentalidade industrial, buscando redução de custos e eficiência. Iniciou-se, então, uma reorganização no modo de produção dos filmes. A partir de então, os estúdios passaram a funcionar como fábricas de filmes: com diferentes “operários” realizando suas funções específicas, sob um comando central. Passou-se do “sistema da câmera” (no qual o realizador exercia as funções de câmera, diretor, roteirista e montador – isto é, fazia todo o filme) para um hierarquizado sistema de produção, com uma elaborada divisão do trabalho. Os filmes agora eram planejados pelas *majors*, que contratavam roteiristas, diretores, elenco, montadores etc., divididos em várias unidades de produção (a elaboração do roteiro, os sets de filmagens, a montagem) – tudo isso controlado pelos executivos das grandes empresas cinematográficas.

Simultaneamente à integração vertical e à produção dos filmes em ritmo fabril, outro importante fator responsável pela consolidação da indústria cinematografia norte-americana deu-se por meio da criação do *star system*. As *majors* contratavam atores e atrizes e investiam pesadamente em publicidade para transformar esse elenco em “estrelas”, através de divulgação da vida particular em revistas de fofocas, promoção de festas, eventos, participação em campanhas

publicitárias, políticas etc. As estrelas de cinema se tornaram verdadeiros mitos da cultura norte-americana, e sua influência e penetração ultrapassou as fronteiras dos EUA (Morin, 1989).

Através da integração vertical, da adoção do modo de produção de fábrica (fordismo), e da criação do *star system*, o cinema de Hollywood consolidou-se, e passou a ser conhecido, a partir da década de 1930, como o cinema clássico. Além dessas características específicas de seu modo de produção, o cinema clássico de Hollywood trouxe consigo um estilo de filmes, uma narrativa e uma estética próprias: o clássico se refere, então, não só a um específico modo de produção, mas também a uma estética.

O cinema clássico norte-americano é um cinema totalmente subordinado à lógica do mercado, um produto da indústria cultural, concebido enquanto uma forma de entretenimento – e não uma forma artística. Essa subordinação ao mercado fez com que esse cinema alterasse seu modo de produção e, conseqüentemente, seus produtos. Pierre Bourdieu em seus estudos sobre a indústria cultural diz que “o sistema da indústria cultural [...] obedece, fundamentalmente, aos imperativos da concorrência pela conquista do mercado, ao passo que a estrutura de seu produto decorre das condições econômicas e sociais de sua produção” (Bourdieu, 1992:136). Se um novo modo de produção de filmes foi adotado, uma nova forma de filmes surgiu: o cinema industrial. Como esse modelo de cinema criado nos EUA se consolidou e tornou-se extremamente lucrativo, em pouco tempo foi exportado para o mundo todo através de estratégias de marketing das *majors* e do próprio governo norte-americano.

Além da expansão mundial dos filmes norte-americanos, o próprio processo de produção do cinema clássico tornou-se um modelo mundial de industrialização cinematográfica, tendo sido tentado inclusive no Brasil, com a Atlântida Cinematográfica, nas décadas de 1940 e 1950. A Atlântida produzia chanchadas com um elenco de estrelas já consagradas no rádio (*star system*), tinha uma produção em grande escala e em ritmo industrial (embora em condições precárias) e esboçou uma integração vertical por meio da associação com Severiano Ribeiro, proprietário de um dos maiores grupos exibidores do Brasil. Outra tentativa de industrialização baseada nos grandes estúdios (*majors*) se deu com a Companhia Cinematográfica Vera

Cruz, na década de 1940. Mas ambas as tentativas de industrialização do cinema brasileiro nos moldes da industrialização norte-americana não tiveram sucesso (Bastos, 2001; Galvão, 1981).

No final da década de 1940, o cinema industrializado e hegemônico de Hollywood entrou em crise, depois da proibição da integração vertical pela legislação americana de combate à formação de oligopólios. Sem a integração vertical, que era um dos principais pilares de sustentação do cinema clássico norte-americano, houve um enfraquecimento das grandes empresas cinematográficas que passaram a competir com as produtoras independentes pelas salas de exibição e, principalmente, pela distribuição. Neste momento de crise, as *majors* perceberam que o maior poder estava na distribuição, e passaram a se dedicar a controlar esse elo da cadeia cinematográfica. O período de crise se estendeu até meados da década de 1970, iniciado pela quebra da integração vertical e potenciado pelo surgimento de outro meio de entretenimento de massa, a televisão.

Para reverter essa crise, a indústria cinematográfica americana respondeu através de alterações no modo de produção, como a descentralização da produção dos filmes, a incorporação de produtoras independentes, uma maior flexibilização na produção e associações com grandes conglomerados de mídia. O modo de produção em série (fordismo) adotado em Hollywood, a partir de então começou a ser revisto (Smith, 1998). As alterações efetuadas, na prática, funcionavam da seguinte forma: as *majors* ficaram responsáveis pela distribuição, e as produtoras independentes ficaram responsáveis pela produção – arcando com os riscos inerentes a esta atividade. Assim, o controle do processo produtivo do cinema ainda pertencia às grandes corporações, já que elas dominavam a distribuição, selecionando que filmes queriam comercializar – e de nada valia fazer um filme se ele não fosse distribuído, exibido. Houve uma flexibilização no modo de produção, que deixou de ser tão rígido quanto era durante o clássico, e esta flexibilização proporcionou relativa autonomia na realização dos filmes, mas uma autonomia controlada, permitida, regulada através do controle sobre a distribuição.

Outro agravante da crise do cinema industrial norte-americano foi o surgimento da televisão, também na década de 1940. A opção encontrada para a concorrência da televisão foi uma aliança

com a mesma, o que ocorreu na década de 1950, por meio da venda para a televisão de filmes que já haviam estreado no cinema e das produções dos grandes estúdios feitas especialmente para este novo veículo (os telefilmes, por exemplo). A aliança entre o cinema e a televisão nos EUA foi muito bem sucedida.

Mas mesmo com a flexibilização do estilo clássico, a aliança com a televisão e as alterações no modo de produção, a crise ainda rondava Hollywood, e inúmeras soluções e respostas a essa crise foram tentadas. Só durante a década de 1960, quando as *majors* começaram a se unir com outras grandes empresas de entretenimento num processo de conglomeração, é que a indústria cinematográfica voltou a estabilizar-se novamente. O processo de conglomeração permitiu a transformação do filme em um “pacote” de vários outros produtos a ele associados, como roupas, jogos, trilha sonora, venda para televisão a cabo e vídeo, brinquedos etc. Só através desses “pacotes” é que os altos custos de produção do cinema foram compensados. Vale lembrar que foi a partir da década de 1960 que ocorreram grandes avanços tecnológicos na área do audiovisual, permitindo inovações cada vez mais elaboradas nos filmes, mas simultaneamente fazendo com que os custos do cinema ficassem cada vez mais altos.

Na década de 1970, graças à transformação das empresas cinematográficas em grandes conglomerados de entretenimento, surgiram os *high concept movies* (Maltby, 1998:34-5), que são filmes de narrativa simples, facilmente assimilada e baseada em estereótipos, com ênfase na trilha sonora e nos produtos correlatos e precedidos por um investimento publicitário massivo. O principal exemplo desse tipo de filme, que se tornou um marco para consolidar o novo período da indústria cinematográfica americana é *Tubarão* (Steven Spielberg, 1975). O filme teve uma imensa campanha publicitária, estreou simultaneamente em 464 salas americanas e vendia diversos produtos correlatos, como trilha sonora, camisetas, bonés, livros infantis etc.

A partir de então, a indústria cinematográfica americana entrou em um novo período, que se estende até os dias de hoje, e que ficou conhecido como estratégia de sinergia: um filme agora envolve televisão, vídeo, disco (CD), jogos de computador, roupas etc. – e é produzido já se tendo em mente todos esses produtos. A

sinergia, isto é, a concepção do filme visando vários produtos e sua divulgação em diversas mídias, não trouxe de volta a integração vertical, mas conseguiu estabilizar a indústria cinematográfica norte-americana através da consolidação da indústria do entretenimento, agindo no mundo inteiro.

Se até essa consolidada indústria foi obrigada a se reestruturar, a partir das mudanças ocorridas no final do século XX, o abalo foi muito maior para o cinema brasileiro, que nunca conseguiu se industrializar (nos moldes hollywoodianos) e sempre teve de enfrentar a hegemonia desse cinema. O filme brasileiro teve que se deparar com a concorrência da televisão e das estratégias massivas de ataque dos grandes conglomerados de mídia, agora vendendo os filmes de Hollywood em diversas mídias.

O cinema brasileiro, mesmo em sua fase mais produtiva (o período da Embrafilme) esteve dependente do Estado e nunca conseguiu uma efetiva união com a televisão – a verdadeira indústria cultural brasileira formulada nos moldes do cinema norte-americano, já que possui integração vertical, modo de produção fabril e *star system* próprio. Algumas tentativas de união do cinema com a televisão foram feitas, como por exemplo, através dos filmes dos *Trapalhões*, campeões de bilheteria do cinema nacional. Mas essa foi uma união “às avessas”, já que partiu do sucesso da televisão para chegar ao filme – o contrário do que ocorreu nos EUA. Além disso, o fazer cinematográfico no Brasil sempre esteve distante da ideia de sinergia, estratégia que desde a década de 1970 mantém o cinema norte-americano como uma atividade altamente rentável.

Nesse sentido, é importante ressaltar que a concepção de cinema que orienta o fazer filmico no Brasil é a de produto artístico, enquanto a concepção de cinema que norteia a indústria cinematográfica dos EUA é a de produto de entretenimento. O campo cinematográfico brasileiro, grosso modo, não encara sua atividade enquanto parte de uma indústria cultural – portanto dependente do mercado – mas sim como arte – portanto dependente do reconhecimento dentro do próprio campo cinematográfico. Assim, de acordo com os termos de Pierre Bourdieu, a análise da indústria cinematográfica norte-americana deve levar em conta o campo da indústria cultural, enquanto a análise do campo cinematográfico brasileiro tem que levar em conta, também, o campo erudito, que obedece às regras da arte<sup>6</sup>.

Essa concepção de cinema na condição de arte, que não precisa necessariamente ser rentável e que pode perfeitamente ser subsidiada pelo Estado, começou a ser questionada, principalmente a partir da crise pela qual o cinema brasileiro atravessou na segunda metade dos anos 80, já discutida anteriormente. Mas nesse momento, mais um agravante contribuiu para desestruturar o campo cinematográfico brasileiro: as inovações tecnológicas, que desde o final da década de 1960 já modificavam o cinema norte-americano, demoraram muito a chegar ao Brasil. Só em meados dos anos 80 é que isso ocorreu, mas justamente no momento em que a crise já se abatia no cinema brasileiro. Segundo José Mário Ortiz Ramos:

A crise profunda da industrialização do cinema brasileiro, iniciada na segunda metade dos anos 80, eclode num momento em que um padrão técnico e artístico estava se consolidando. Toda a construção problemática de um cinema sintonizado com o audiovisual do país e do mercado internacional foi, como vimos, atravessada tanto pela incipiência dos bens materiais da produção quanto pelo rearranjo de tradições culturais e cinematográficas (Ramos, J., 2004:41).

A defasagem tecnológica foi mais um fator a dificultar a competição entre o cinema brasileiro e o cinema norte-americano. O cinema publicitário e a televisão do período tiveram avanços tecnológicos imensos, já que movimentavam grandes quantias de dinheiro e conseguiam altos investimentos – mas esses avanços não chegaram ao cinema, isolado em seu campo e garantido pelo Estado. A integração do cinema com a televisão e a publicidade só se realizará, em parte, com o Cinema da Retomada, na década de 1990. Também nesse período, em meio à onda neoliberal e ao burburinho dos ventos globalizantes, o campo cinematográfico começou a apostar na sinergia, na venda do produto em blocos, na ligação com a televisão, na tecnologia de ponta e na linguagem da publicidade. Mas antes disso, faz-se necessário analisar o contexto em que essas alterações no fazer cinematográfico começam a se esboçar, isto é, em meio ao neoliberalismo do período Collor.

O presidente Collor promoveu uma ampla liberalização da economia, abrindo o país para as importações sem preocupações muito grandes com o produto nacional e o mercado interno, e essa liberalização se aplicava também aos produtos culturais. No caso do cinema, deixou de haver fiscalização sobre a entrada do filme estrangeiro e obrigatoriedade de exibição do filme brasileiro. O Brasil, de forma apressada e desestruturada, entrou na nova fase do capitalismo, em que os bens culturais tornavam-se cada vez mais importantes, graças à nova configuração do capital que fez do consumo o elemento central.

As sociedades contemporâneas têm sido classificadas como sociedades de consumo, e é por esse ponto de vista que a literatura sociológica analisa o consumo no mundo atual. A expressão “sociedade de consumo” representa uma transformação na organização das sociedades capitalistas, que antes eram organizadas a partir da esfera da produção e agora se organizam a partir da esfera do consumo: esta sobrepõe-se àquela. Com os avanços científicos e tecnológicos que permitiram um grande aumento da produção de mercadorias e geraram uma quantidade de produtos disponíveis no mercado nunca antes alcançada, fez-se necessário que essa produção girasse, isto é, que fosse consumida na mesma medida do aumento da produção. Assim, com a produção equilibrada em níveis altos, o elemento central passa a ser o consumo desses produtos e não mais a sua produção. É a fase do capitalismo tardio ou pós-industrial, em que os altos níveis de produção e circulação de mercadorias, além de redimensionarem e supervalorizarem a esfera do consumo, também são responsáveis por mudanças nas formas de trabalho, de poder, de cultura etc (Giddens, 1991; Ortiz, 1994; Baudrillard, 1995; Featherstone, 1995; Jameson, 1996).

No contexto da sociedade de consumo, que a partir do governo Collor ganhou maior visibilidade no Brasil, a cultura e os bens culturais adquiriram novo *status*, tornando-se mais importantes na medida em que foram utilizados como fatores de distinção (Bourdieu, 1984), de constituição das identidades e como símbolos de pertencimento a grupos. Para Fredric Jameson (1996), ocorreu uma estetização da mercadoria e simultaneamente uma mercantilização da cultura, isto é, as mercadorias, além do valor utilitário passaram a agregar também valor estético, e a cultura, além deste tornou-se cada vez mais um produto

valorizado no mercado. Melhor exemplificando: no mundo consumista, ocorreu uma mudança do consumo padronizado de bens duráveis para uma maior flexibilização do consumo, através da segmentação do mercado e do aumento da importância da aquisição de lazer e entretenimento. No campo da produção e do consumo culturais, essa mudança pôde ser percebida por meio da análise da história da produção cinematográfica norte-americana, que passa da produção padronizada e fabril do modo clássico para a produção segmentada e diversificada dos *high concept movies*, como acabamos de ver.

É possível traçar um paralelo entre história da indústria cinematográfica norte-americana, que se tornou hegemônica mundialmente, e a história da televisão no Brasil – em especial da Rede Globo, que conquistou hegemonia nacional. No Brasil, a indústria audiovisual globalizada se deu com a televisão: a televisão brasileira conseguiu se industrializar nos modelos do cinema americano, passando da produção nos moldes fabris (fordismo) à sinergia – que nos últimos anos vem acontecendo através dos investimentos das emissoras de televisão em cinema (Globo, Record, SBT e Bandeirantes já produzem filmes), dos canais a cabo ligados às principais redes, da venda de produtos relacionados a programas de televisão, como bonecas, roupas etc. Além disso, assim como o cinema norte-americano, a televisão brasileira também passa a estruturar seus produtos tendo em vista a segmentação do mercado consumidor, através dos gêneros (Ortiz; Borelli; Ramos, J., 1991).

A televisão brasileira adaptou-se com facilidade a esta mais recente fase do capitalismo, mas o mesmo não se pode dizer sobre o cinema. Como no Brasil a televisão e o cinema não se integraram em uma indústria audiovisual – o cinema se desenvolveu como uma forma artística e na dependência do Estado, enquanto a televisão sempre esteve mais ligada ao mercado como parte da indústria cultural – a discrepância entre ambos agravou-se com a liberação das importações por Collor, que permitiu a entrada de tecnologias importadas, absorvidas pela televisão e pela publicidade, mas que não chegaram ao cinema, naquele momento falido e fragilizado.

As mudanças no modo de produção, as novas tecnologias, a sinergia e a globalização ampliaram ainda mais a hegemonia dos EUA no competitivo mercado audiovisual durante a segunda metade

do século XX. No Brasil, problemas para desenvolver ou adquirir novas tecnologias e equipamentos, crises financeiras, falta de integração com a televisão, diminuição do público e falta de apoio da sociedade civil (principalmente da mídia) tornaram a sobrevivência da atividade cinematográfica no país uma verdadeira batalha. Era essa a conjuntura em que se encontrava o cinema brasileiro em 1990: com a televisão já consolidada e indiferente, sem as modernizações técnicas que poderiam torná-lo mais atraente, sem público e sem apoio na sociedade.

### 3. A idade das trevas: o cinema brasileiro morreu?

A ruptura da sólida ligação entre o Estado e o cinema brasileiro, decretada por uma medida provisória, representou um forte abalo no campo cinematográfico, desestruturando-o totalmente. É possível entender esse momento da história cinematográfica brasileira através de um paralelo com o filme *Terra estrangeira* (Walter Salles e Daniela Thomas, 1995), que mostra o duro golpe que o Plano Collor representou – golpe este sentido não apenas no campo cinematográfico, mas em toda a sociedade. Esse filme, embora seja uma produção de meados da década de 1990, tem sua ação localizada durante o início do governo Collor, e retrata o desestímulo, a apatia, a falta de esperança, a solução individual encontrada pela fuga, a ausência de projetos coletivos e as frustrações que marcaram o período. O campo cinematográfico no início dos anos 90 refletiu essa situação, transformando-se num verdadeiro “salve-se quem puder” quando perderam-se as ideias de identidade nacional, do cinema como reflexo da cultura brasileira e da tentativa de identificação com o popular, que em outros momentos foram fundamentais para o cinema brasileiro.

*Terra estrangeira* conta a história de Paco (Fernando Alves Pinto) e sua mãe (Laura Cardoso), uma espanhola que sonha voltar a seu país de origem. Quando o presidente Collor anuncia seu plano, que incluía o confisco das economias de toda a população, a mãe de Paco sofre um ataque cardíaco e morre, já que perdera todo seu dinheiro e conseqüentemente teria de abandonar o

projeto de voltar à Europa. Sozinho, desorientado e sem dinheiro, Paco aceita entregar um misterioso pacote em Portugal, em troca do custeio da viagem. Após perder o pacote ele encontra-se com Alex (Fernanda Torres), brasileira que trabalha como garçonete em Portugal e que vive com Miguel (Alexandre Borges), um músico contrabandista e viciado em heroína. As histórias de Paco e Alex confundem-se, e, perseguidos por bandidos interessados no pacote, eles decidem fugir para a Espanha, mas a fuga não é bem sucedida, e Paco é baleado.

Esse filme carrega as marcas do início da década de 1990, tempo em que, parafraseando a famosa frase de Tom Jobim, a melhor saída para o Brasil parecia mesmo ser o aeroporto. *Terra estrangeira* mostra um mundo cada vez mais integrado e globalizado, mas onde as pessoas parecem cada vez mais soltas, sem referências de lugar, de pertencimento, perdidas no mundo sem fronteiras. A história de Paco passa da apatia para a desesperança e, por fim, para a fuga desesperada, e nesse sentido pode-se traçar um paralelo com o campo cinematográfico brasileiro do período. Algumas cenas são sintomáticas:

1. A cena da morte da mãe de Paco, em frente ao aparelho de televisão, quando do anúncio do Plano Collor em paralelo à morte do cinema brasileiro, figura de linguagem muitas vezes repetida por vários cineastas e estudiosos do período.
2. A cena em que Miguel tenta vender seu passaporte, mas descobre que “passaporte brasileiro não vale nada”, o que reflete a falta de credibilidade e a desilusão em relação ao Brasil, em paralelo aos cineastas que abandonaram a atividade e foram se dedicar a outras profissões, mostrando o descrédito em relação ao cinema<sup>7</sup>.
3. A cena do barco encalhado no porto, quando Alex canta um trecho de “Vapor barato”<sup>8</sup> “talvez eu volte, um dia eu volto quem sabe” em referência aos cineastas que continuaram a produzir através de coproduções internacionais, mas que sempre quiseram “voltar ao Brasil”.

Com o fim do ciclo Embrafilme e sob o governo Collor, foram essas as primeiras reações que o campo cinematográfico manifestou: a ideia de morte do cinema brasileiro, o descrédito em relação à possibilidade do fazer cinematográfico e a solução individual encontrada

nas coproduções internacionais. A fragilidade do campo nesse período impediu reações coletivas e propostas políticas.

Para agravar ainda mais a situação, o governo deixou de cumprir compromissos e contratos assinados na época da Embrafilme, inclusive acordos internacionais de coprodução, fazendo com que vários filmes que estavam sendo produzidos ficassem parados. A cineasta Suzana Moraes, em depoimento a Lúcia Nagib conta que o projeto de seu filme *Mil e uma*, que havia sido aprovado pela Embrafilme em coprodução com a TV espanhola, foi interrompido, deixando-a sem saber como reagir:

Fiquei louca, pois além de cortarem tudo no auge da adrenalina do começo das filmagens, obviamente perdi minha grana. Para complicar, a situação com os espanhóis ficou difícil, pois havia assinado um contrato internacional e eles me perguntavam: “Que país é esse que não honra seus contratos?” Fiquei deprimida, literalmente de cama. Depois de um tempo, pensei: não quero isso na minha biografia, ser uma “vítima de Collor” (Nagib, 2002:312).

35

Além do rompimento de contratos e da paralisação de produções e acordos que estavam em andamento, a total ausência de proposta de uma política cinematográfica também contribuiu para que vários cineastas decretassem a morte do cinema brasileiro. Ou seja, o fato da Embrafilme ter sido extinta não foi o maior problema, mas sim o fato do cinema ter sido deixado às traças, sem qualquer apoio governamental. Para o cineasta João Batista de Andrade:

Collor acabou com a política do cinema, jogando fora o bebê junto com a água suja, sendo que poderia ter feito um processo progressivo. Eu, por exemplo, tinha uma proposta para a Embrafilme. Como ela vivia dos impostos de cinema, poderia se tornar uma carteira descentralizada de financiamento, criando o adicional de bilheteria para premiar a performance de um filme nos cinemas,

e continuaria sendo a distribuidora comercial. De 600 funcionários, passaria a ter 50. Mas, como todo mundo falava mal da Embrafilme, inclusive os cineastas, Collor, com seu oportunismo e irresponsabilidade, resolveu acabar com a Embrafilme e o Concine (Nagib, 2002:60).

A falta de perspectivas e de uma política para o cinema fez com que o período do governo Collor fosse relacionado à morte ou às trevas. Por exemplo, Murilo Salles se refere ao início dos anos 90 como “*grande depressão do governo Collor*” (Nagib, 2002:412), José Roberto Torero fala nesse período como “*a nossa idade das trevas*” (Nagib, 2002:488), e Cacá Diegues fala em “*trevas collaridas*” (Cinema Brasileiro..., 2003). A ideia de morte do cinema brasileiro, representada pela alusão às trevas, se associava também à ideia da impossibilidade de fazer cinema no Brasil neste momento. O depoimento do cineasta Emiliano Ribeiro é muito esclarecedor nesse sentido:

36

Havia cerca de dois anos, eu vinha preparando um filme chamado *A viagem de volta*, a história de adolescentes viciados em cocaína. [...] Na época, a lei de incentivo era a Lei Sarney, e eu já tinha conseguido levantar cerca de um quarto do orçamento do filme. Quando veio o confisco, fiquei meses parado dentro de casa, porque vi que minha profissão tinha acabado, Collor extinguiu a profissão de cineasta (Nagib, 2002:387).

Os cineastas ficaram sem norte, sentiram-se desprotegidos e sem perspectivas, daí a noção da impossibilidade de fazer cinema no Brasil, da morte do cinema e do descrédito em relação ao fazer cinematográfico. Além disso, conforme destacou Emiliano Ribeiro, o Plano Collor trouxe um impacto recessivo profundo e desestabilizou as atividades cinematográficas, além de desencadear um processo radical de liberalismo da economia, através de privatizações e da abertura de mercado – processo esse que teve reflexos em toda a sociedade. Segundo Francisco Oliveira, “*o sentido privatizante do Plano Collor, que é certamente o elemento perdurável das táticas e estratégias*

governamentais, é o de transferir maciçamente o patrimônio público para o setor privado” (Oliveira, 1992:74).

E foi exatamente o que aconteceu com o cinema: foi transferido do setor público para o setor privado, sem contar com qualquer plano de apoio. E o setor privado, que no Brasil não tem um histórico de participação na produção cinematográfica, não acolheu o cinema. Além disso, os próprios cineastas, como os brasileiros em geral, ficaram sem dinheiro e não tinham como investir em seus filmes – solução anteriormente encontrada por Nelson Pereira dos Santos para produzir *Rio 40 graus* (1955) na década de 1950, feito com dinheiro do próprio cineasta e da equipe do filme, por exemplo. Até o dinheiro que já havia sido levantado para produções foi bloqueado.

Nessa conjuntura, diante das dificuldades de fazer cinema, muitos cineastas buscaram soluções individuais, através do exercício de outras atividades. Sem uma política de apoio à produção cinematográfica, sem auxílio do setor privado e sem dinheiro em caixa, o campo cinematográfico se desestruturou, e os cineastas tiveram de buscar alternativas que garantissem sua sobrevivência. Por exemplo, Fábio Barreto argumenta que “*O governo Collor foi o cataclisma. Eu saí, fui trabalhar na TV Globo, ganhar dinheiro, sobreviver da maneira que podia*” (Nagib, 2002:101); o produtor Carlos Moletta, ao comentar com o cineasta David Neves sobre seus projetos que foram interrompidos com o fim da Embrafilme, revela que “quando o cinema brasileiro foi interrompido por Collor, em 1990, todo mundo ficou simplesmente sem profissão. Eu voltei à engenharia. David, por sua vez, resolveu escrever [...]” (Nagib, 2002:392).

Outros cineastas encontraram nas coproduções internacionais a saída para continuar fazendo cinema no Brasil, como, por exemplo, Walter Salles, que fez *A grande arte*, em 1990, e Hector Babenco que fez *Brincando nos campos do Senhor*, em 1991, ambos realizados em regime de coprodução internacional. Já Bruno Barreto se mudou para os Estados Unidos e fez filmes americanos.

Se entre os cineastas já atuantes e com posições consolidadas no campo cinematográfico as dificuldades eram muito grandes, para os novos cineastas há ainda mais dificuldades a serem enfrentadas. Como o campo cinematográfico no Brasil obedece às regras da arte – isto

é, um campo em que a legitimação é conseguida por meio da aceitação dos pares – e neste momento estava fragilizado e desestruturado, então a aceitação tornou-se muito mais difícil. Como entrar em um campo que nem conseguia manter sua autonomia? O cineasta Arthur Fontes, da *Conspiração Filmes*, uma das poucas empresas cinematográficas criadas no início dos anos 90, contou suas dificuldades e como foram enfrentadas:

A Conspiração foi fundada em 1991, ano em que o cinema acabou. Não foi uma opção fazer videoclipe. Queríamos fazer curta-metragem e depois fazer longa-metragem, que é a trajetória habitual do diretor brasileiro. Mas essa circunstância nos foi imposta de fora para dentro. Só depois de três anos, em 1994, é que veio a Lei do Audiovisual. Então, fizemos *Traição*. Os fatos políticos, portanto, atrasaram nosso processo e nos jogaram nesse mundo da publicidade e do videoclipe (Nagib, 2002:193).

38

Só restaram soluções individuais como a migração para a televisão e a publicidade ou a busca de outras profissões. Não se apresentavam propostas de solução coletiva; o momento era de paralisia, apatia. Sem o apoio do Estado, o grupo que monopolizava os recursos estatais (segundo os termos de Bourdieu, os *ortodoxos* no campo) se fragmentou, e nenhum grupo ou polarização se formou de modo rígido – ao contrário do que ocorreu durante os anos 60 e 70, quando aconteceram disputas em torno do Estado e da bandeira de um cinema nacional e popular. Em tempos de neoliberalismo o setor não se prende mais a nenhum tipo de discurso cultural mais abrangente e coletivo, mas sim, luta pela sobrevivência e manutenção da atividade, do fazer cinematográfico.

Depois do desespero inicial, da apatia e do “salve-se quem puder”, começaram a aparecer algumas reações mais articuladas, com propostas coletivas e discursos mais organizados e autocríticos, como o de Jean-Claude Bernardet no artigo “A crise do cinema brasileiro e o governo Collor”, publicado na *Folha de São Paulo* (Bernardet, 1990). Para Bernardet, uma das causas da crise do cinema brasileiro é a

insistência em um cinema autoral, dispensando a figura do produtor e desvinculado de preocupações com o público. Segundo ele,

esse modelo – o cinema de autor – vem desde os tempos do cinema mudo e foi levado ao apogeu pelo Cinema Novo e Cinema Marginal, e sua dependência do Estado consolidada nos anos 70 não parece oferecer saída. Isso não quer dizer que esporadicamente não aparecerá um ou outro filme bellissimo. Mas quer dizer que por aí não há saída estrutural, isto é, uma produção que tenha público e consiga repor seus meios de produção (*ibid.*).

Esse artigo de Bernardet é muito importante, pois não culpa apenas Collor ou o fim da Embrafilme pela crise do cinema brasileiro, mas procura encontrar as origens desta crise também dentro do próprio campo cinematográfico. Além disso, o artigo aponta soluções, a partir da utilização da figura do produtor pelo cinema brasileiro, isto é, a partir do momento em que forem feitos filmes sob encomenda, não por determinações de um diretor, mas sob as ordens de um produtor, filmes para o mercado. Só assim a atividade cinematográfica poderá se sustentar, permitindo inclusive que também sejam feitos filmes autorais. Para esse autor, o cinema no Brasil, para se viabilizar, tem que deixar de ser artístico e se tornar um produto da indústria cultural. Bernardet voltaria a atacar a priorização da produção e da autoria em detrimento do público, do mercado e da distribuição, em um artigo que escreve sobre o primeiro cinema brasileiro, detectando que este tipo de mentalidade sobre o cinema está enraizada entre nós. Para ele, no Brasil “pensa-se o cinema até a primeira cópia, depois são outros quinhentos. Tal filosofia marca o conjunto da produção cinematográfica brasileira e conhece poucas exceções, entre elas a chanchada e a pornochanchada” (Bernardet, 1993:20).

Na tentativa de encontrar explicações para a crise, o crítico de cinema da *Folha de São Paulo* José Geraldo Couto argumenta que o cinema no Brasil sofre com dois problemas: ou padece do “vício do paternalismo do Estado” ou se conforma com guetos e espaços alternativos dentro do próprio país. Para ele, “os cineastas brasileiros, de

um modo geral, parecem eternos adolescentes em busca de um pai protetor ou de uma mãe gentil” (Bernardet, 1993:95).

Em meio a questionamentos e críticas, o campo cinematográfico começava, ao mobilizar-se, a esboçar as primeiras reações. Se num primeiro momento o que se viu foram as soluções individuais, a partir de então esse quadro se altera. A crise provocada pelo desmonte de Collor produziu reflexões e autocríticas, e talvez a mais significativa destas novas posturas seja a tentativa de estabelecer uma nova relação com o Estado, menos paternalista e mais empresarial. Mas, para o estabelecimento dessa nova relação, era necessário que o Estado voltasse a dialogar com a cultura e com o cinema em especial.

A tônica do governo Collor em relação à área cultural foi desobrigar o Estado com a cultura: cultura é papel do mercado, e não do Estado. No entanto, depois da dissolução da Embrafilme, em meio às queixas dos cineastas, organiza-se no governo uma nova proposta de política para o setor cinematográfico, através de uma comissão coordenada por Luiz Paulo Vellozo Lucas (diretor do Departamento de Indústria e Comércio do Ministério da Economia) (Catani, 1994:98). A comissão contava também com Miguel Borges (secretário adjunto de Ipojuca Pontes), Gilson Ferreira (do Departamento de Comércio Exterior), Clemente Mourão (do Ministério das Relações Exteriores) e Liliane Rank (também do Departamento de Indústria e Comércio). Essa comissão tratou o cinema como parte da indústria audiovisual, assimilando a concepção de filme na condição de produto de entretenimento e ignorando qualquer possibilidade artística ou cultural que não fosse viável economicamente através do mercado. A partir das análises e estudos, a comissão resolveu utilizar o dinheiro da Embrafilme, que estava parado no governo federal, para a produção cinematográfica (a Embrafilme arrecadava 70% do imposto de 25% sobre a remessa de lucros das distribuidoras estrangeiras). Essa foi a primeira aproximação do governo Collor com o campo cinematográfico, mas esse processo de devolução do dinheiro da Embrafilme só seria regulamentado anos depois, no governo Itamar Franco.

Além disso, essa mesma comissão elaborou um projeto de financiamento para os filmes brasileiros, por meio de uma linha de crédito no

BNDES, com juros subsidiados para as produções de cinema e vídeo. Os pedidos de financiamento dos cineastas deveriam vir acompanhados de “garantias” de pagamento, como estudos sobre a viabilidade do filme, possibilidade de êxito comercial etc. O chefe da comissão, Luiz Paulo Lucas, declarou ao *Jornal do Brasil* que “É preciso não confundir política cultural com subsídios paternalistas para a indústria do entretenimento” (Catani, 1994:98).

Sob esta mentalidade empresarial, tratando o cinema como produto de entretenimento e que precisa ser autossustentável, é que cineastas e Estado voltaram a conversar. O secretário da cultura Ipojuca Pontes, no início de 1991, trouxe de volta a cota de tela para o cinema nacional: setenta dias de exibição obrigatória (metade da cota que vigorou durante a década anterior) e a obrigatoriedade de 10% do acervo das videolocadoras ser composto por filmes brasileiros (antes, eram necessários 25%). Mas essas medidas protecionistas terminavam dia 31 de dezembro do mesmo ano, quando o cinema deveria se inserir no livre mercado.

A volta da cota de tela e a possibilidade de uma linha de financiamento para o cinema nacional não foram suficientes para estimular a produção cinematográfica. Sem saída aparente, a solução encontrada pelo campo foi voltar a procurar pelo Estado – e foi o que aconteceu no início de 1991, quando Ipojuca Pontes deixou a Secretaria de Cultura e Sérgio Paulo Rouanet entrou em seu lugar, abrindo um novo canal de comunicação com os cineastas dentro do governo federal. Para José Inácio de Melo e Souza:

O cinema brasileiro, representado por seus cineastas e produtores, nunca abandonou o Estado, mesmo quando achava que o modelo intervencionista da Embrafilme tinha falido. O Estado, como vimos, nunca abandonou o cinema brasileiro. O contexto apenas ficou um pouco mais esquizofrênico, um pouco mais ensandecido. Nesse atestado de confusão mental, a proposta de Jean Claude Bernardet de valorização da figura do produtor só poderia redundar em elogios vazios, em mais um ponto de expansão para a tradicional verborragia rococó de alguns

cineastas. A favor ou contra, a única saída estava nos cofres estatais (ou municipais) (Souza, J., 1993:57).

#### 4. Uma nova esperança: Rouanet

No final de 1990, preocupado com a alta taxa de rejeição nos meios culturais e intelectuais – e já antevendo a queda da aceitação popular graças ao fiasco do plano econômico – o presidente Collor alterou os quadros da Secretaria da Cultura, substituindo os diretores de diversos institutos e da Biblioteca Nacional. Em março de 1991, completando a renovação na área cultural, Ipojuca Pontes foi substituído por Sérgio Paulo Rouanet. Este, diplomata, doutor em ciência política e pesquisador cultural, tinha melhor trânsito junto aos meios acadêmicos e culturais, e sua entrada no governo foi bem aceita.

42

Através dessas nomeações, e em especial da nomeação de Rouanet, Collor fez uma tentativa de aliança com alguns setores da intelectualidade. Assim que tomou posse, o secretário organizou pesquisas e fez reuniões com a classe artística, ouvindo suas principais reivindicações e queixas. A principal reivindicação dos produtores culturais foi a volta da lei de incentivos fiscais (a Lei Sarney), que havia sido extinta por Collor. O grande problema encontrado foi que a Lei Sarney havia sofrido muitas denúncias de irregularidades na utilização do dinheiro público, o que justificou sua extinção, já que fazia parte do projeto de governo de Collor acabar com a corrupção. Essa lei permitia que empresas investissem em projetos culturais, e o dinheiro investido seria deduzido no imposto de renda, mas como não havia fiscalização sobre a utilização do dinheiro, a Lei Sarney acabou gerando inúmeras fraudes.

Cinco meses depois de assumir a Secretaria da Cultura, Rouanet apresentou sua proposta para a cultura. Depois de realizar pesquisas, ouvir propostas e reclamações, o secretário reeditou as medidas de incentivo cultural com base na dedução do imposto de renda, mas reformulou a legislação para evitar que se repetissem as fraudes e irregularidades que aconteciam com a Lei Sarney.

No dia 09 de agosto de 1991, foi divulgado para a imprensa o “Programa Nacional de Apoio à Cultura - Pronac”, que ficou conhecido como Lei Rouanet (Lei nº 8.313, só aprovada pelo senado e pelo congresso nacional em dezembro do mesmo ano). Segundo o pacote de medidas propostas por Rouanet, os bens culturais poderiam ser financiados de três maneiras:

1. Através do *Fundo Nacional de Cultura* (FNC), que é destinado a financiar qualquer tipo de produção cultural de retorno financeiro baixo, e é administrado pela Secretaria da Cultura. Os projetos, seus orçamentos e viabilidade são analisados por “órgão técnico competente” do próprio governo. Os recursos do fundo vêm do governo federal (Tesouro Nacional), de doações e legados, além de 1% de arrecadação de Fundos e Investimentos Regionais, 3% das loterias esportivas, da conversão da dívida externa e do reembolso de empréstimos feitos ao próprio fundo. O FNC financia até 80% de um projeto cultural, e começou a funcionar com um saldo inicial de 400 milhões de cruzeiros doados pelo governo federal.

2. Através dos *Fundos de Investimentos Culturais e Artísticos* (Ficart), que é destinado a financiar a produção comercial de instrumentos musicais, fitas, filmes e outras formas de reprodução fonovideográfica; espetáculos (teatrais, de dança, circenses etc.); edição comercial de obras de ciências, letras e artes; e construção/reparação/compra de equipamentos para salas de espetáculos. Por meio deste mecanismo, o valor do projeto cultural a ser financiado é dividido em cotas, que são colocadas no mercado por corretoras. As empresas compram as cotas como se estivessem adquirindo ações da bolsa de valores, e assim como na bolsa, podem ter lucros ou prejuízos, de acordo com a arrecadação do projeto financiado. Se houver lucro, a empresa patrocinadora é taxada, isto é, paga impostos sobre esse lucro. Se houver prejuízo, a empresa investidora pode abatê-lo no imposto de renda. Ou seja, a empresa que investe em projetos culturais não corre o risco de sair perdendo, pois mesmo no caso do prejuízo, quem banca os custos é o Estado.

3. Através do *Incentivo a Projetos Culturais*. Este mecanismo de financiamento de projetos culturais permite que os contribuintes (pessoas físicas ou jurídicas) patrocinem um projeto cultural, e o total do

dinheiro investido pode ser deduzido do imposto de renda, em um percentual estabelecido anualmente pelo governo federal. O incentivo a projetos culturais pode ser utilizado para artes cênicas; livros sobre arte, literatura e humanidades; música erudita ou instrumental; artes visuais; doações para museus, bibliotecas, arquivos e cinematecas; produção cinematográfica e videofonográfica; e preservação do patrimônio cultural material e imaterial.

O projeto de Rouanet envolve, portanto, três áreas: o patrocínio direto do Estado, por intermédio do FNC; a venda de cotas de patrocínio para financiar espetáculos, publicações e equipamentos através do Ficart; e o patrocínio direto dedutível do imposto de renda, através do Incentivo a Projetos Culturais. A principal diferença entre a Lei Rouanet e a sua antecessora, a Lei Sarney, é que agora os projetos têm de ser previamente aprovados pelo governo federal, por meio de uma avaliação do mérito, da viabilidade financeira e do orçamento do projeto. Mas essa avaliação rigorosa torna o processo de produção artístico mais lento e burocrático, e sobre isso recaíram as principais críticas que a Lei Rouanet recebeu por parte da imprensa e dos produtores culturais.

A Lei Rouanet engloba toda a cultura, isto é, destina-se a estimular investimentos e doações à produção de tipo de bem cultural. No caso do cinema, pelos parâmetros da Lei Rouanet, essa atividade pode ser financiada através do *Incentivo a Projetos Culturais*, isto é, pelo investimento do contribuinte dedutível do imposto de renda. O Pronac foi muito bem aceito pelo campo cinematográfico, mas os cineastas acharam que apenas este mecanismo de patrocínio não era suficiente para estimular a produção cinematográfica, que neste momento estava praticamente paralisada: enquanto a média de produção cinematográfica brasileira na década de 1980 era de oitenta filmes por ano, em 1990 foram lançados apenas sete filmes, em 1991 dez filmes e em 1992 apenas três longas-metragens nacionais chegaram às salas de exibição (Secretaria do Audiovisual, 2000a:30)<sup>9</sup>.

Em meio à crise e percebendo em Rouanet uma abertura para negociações, os cineastas começaram a pressionar o governo para a elaboração de uma legislação específica para o setor. Segundo Carlos Augusto Calil, Rouanet promoveu reuniões com a classe cinematográfica, e um grupo de discussões foi constituído. No interior desse grupo, dois polos se formaram, envolvendo duas concepções de cinema:

De um lado, gente que acreditava numa aliança estratégica com o cinema estrangeiro, advogando ser indispensável a flexibilização do conceito de filme nacional, que não precisava ser falado no idioma. De outro, havia quem defendesse com garra a língua de Guimarães Rosa, enquanto propunha o relaxamento de todos os mecanismos de proteção do mercado: cota de tela, obrigação de copiagem em laboratório nacional etc. Prevaleceu o meio termo, com concessões a ambos os lados e, sobretudo, a manutenção, por um prazo não superior a dez anos, o máximo que os liberais do governo Collor podiam aceitar, dos mecanismos de proteção de tela (Calil, 2000:31-2).

Depois da apatia em que se encontrava no início do governo Collor, o campo cinematográfico voltou a se movimentar, e disputas internas vieram à tona – principalmente em relação ao conceito de “filme nacional” e à necessidade de uma legislação protecionista. A partir dessas discussões surgiu a proposta de uma nova legislação específica para o setor cinematográfico e, no início de 1992, chegou-se à Lei 8.401 (de 8 de janeiro de 1992), que regulamentou a cota de tela, definiu o que é o filme nacional e voltou a esboçar uma política cinematográfica. A proposta do grupo de discussões era muito mais abrangente que a lei, e envolvia a elaboração de um Programa Nacional de Cinema (Procine), além de propor auxílio direto do Estado na produção audiovisual, mas esses artigos foram vetados por Collor. Com os vetos, a Lei 8.401 teve como grande conquista a volta da cota de tela e a facilitação das coproduções internacionais. Foi o primeiro passo para o estabelecimento de uma política cinematográfica após a dissolução da Embrafilme, e as intenções desta política já ficam claras no primeiro artigo desta lei:

Art. 1º Caberá ao Poder Executivo, observado o disposto nesta lei, através dos órgãos responsáveis pela condução da política econômica e cultural do país, assegurar as condições de equilíbrio e de competitividade para a obra

audiovisual brasileira, estimular sua produção, distribuição, exibição e divulgação no Brasil e no exterior, colaborar para a preservação de sua memória e da documentação a ela relativa, bem como estabelecer as condições necessárias a um sistema de informações sobre sua comercialização.

O maior problema é que esse primeiro artigo soou como uma grande ironia, já que as normas que poderiam subsidiar ou garantir qualquer auxílio concreto à atividade audiovisual foram vetadas. A lei foi aprovada na tentativa de acomodar as críticas do campo cinematográfico, mas, na prática, não garantiu nada, nem possibilitou a retomada da produção. Mantiveram-se a reserva de tela do filme brasileiro, a reserva das exibidoras e distribuidoras de vídeo para obras nacionais e as condições de associação com o capital estrangeiro, mas isso não foi suficiente para estimular a produção.

Apesar destas limitações, a Lei 8.401 pode ser considerada um marco após o fim do ciclo Embrafilme, já que representou a volta de uma legislação específica para o setor, a intervenção direta do Estado no cinema e, além disso, é considerada o embrião da Lei do Audiovisual, aprovada no governo Itamar Franco e que “reaproveitou” os artigos vetados por Collor.

Embora tivesse sido promulgada no dia 08 de janeiro de 1992, a Lei 8.401 só foi regulamentada cerca de seis meses depois, pelo decreto 567 (de 11 de junho de 1992). Logo após a promulgação desse decreto, Collor finalmente liberou os recursos da Embrafilme, através do decreto 575 (de 23 de junho). A liberação do dinheiro da Embrafilme – isto é, o dinheiro referente à arrecadação de impostos do filme estrangeiro no Brasil – era uma reivindicação da classe cinematográfica desde o fim da empresa, e só agora, depois da rodada de negociações, é que esse dinheiro foi liberado. O dinheiro, antes de chegar aos cineastas, deveria passar pela Secretaria da Fazenda e pela Secretaria da Cultura, onde seria autorizado o financiamento dos filmes por intermédio do Ficart (Fundo de Investimento Cultural e Artístico). Este poderia financiar até 80% de obras audiovisuais cinematográficas. Além disso, o decreto 575 criou uma Comissão de Cinema para elaborar projetos e selecionar os filmes a serem financiados, constituída por quatorze membros, sete do poder executivo (um

representante da secretaria da cultura, um diretor do departamento de indústria e comércio, o presidente do Instituto Brasileiro de Arte e Cultura, o diretor da Cinemateca Brasileira, o diretor do departamento cultural do ministério das relações exteriores, o presidente da Radiobrás e o presidente da Fundação Roquette Pinto) e sete representantes de entidades do campo cinematográfico (os presidentes das associações de produtores, distribuidores, exibidores, diretores de cinema, documentaristas, emissoras de rádio e televisão e trabalhadores da indústria cinematográfica).

A constituição da Comissão de Cinema, contando com membros do campo cinematográfico e com diferentes representantes do governo, foi uma importante conquista da classe cinematográfica, já que indicou a possibilidade de decisão e participação da mesma dentro do governo, além de restabelecer a ligação cinema e Estado. A formação da Comissão, envolvendo representantes do departamento de indústria e comércio e do ministério de relações exteriores, além de representantes de diversos setores da indústria cinematográfica (e não apenas produtores e diretores) já permitiu antever que aí se delineava uma concepção de cinema comercial e para exportação, isto é, um produto de entretenimento brasileiro a ser comercializado em outros países.

Durante as discussões e batalhas pela liberação do dinheiro da Embrafilme, que resultaram no decreto 575 e na Comissão de Cinema, mais uma vez lutas internas movimentaram o campo cinematográfico. Em meados de 1992, os cineastas se posicionaram e se mobilizaram diante da perspectiva de receber novamente dinheiro do Estado diretamente para a produção cinematográfica. Segundo artigo publicado no jornal *Folha de São Paulo*, o campo cinematográfico dividiu-se em dois grupos que defendiam diferentes posições sobre o emprego do dinheiro da Embrafilme e sobre o cinema no Brasil. Segundo a *Folha*, os grupos eram os seguintes:

- 1) o produtor Luiz Carlos Barreto, o cineasta Cacá Diegues e outros que defendiam a privatização geral do cinema com a transferência dos recursos da Embrafilme para as distribuidoras estrangeiras – priorização de um cinema comercial e autossustentável – eles mesmos, que foram os

campeões de aprovação da Embrafilme... e 2) cineastas como Nelson Pereira dos Santos e Júlio Bressane defendiam a transferência dos recursos da Embrafilme para a Secretaria da Cultura (apud Catani, 1994:101).

O grupo que defendia a transferência do dinheiro para a Secretaria da Cultura e sua posterior utilização para patrocinar a produção de filmes saiu vencedor dessa disputa, como fica claro no decreto 575. Prevaleceu, assim, a concepção de cinema mais autoral, com a priorização da produção em detrimento da comercialização. No entanto, devido a toda burocracia envolvida no processo de liberação dos recursos, o dinheiro da Embrafilme só foi liberado em 1993, quando foi utilizado na realização do primeiro *Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro*, considerado por muitos o pontapé inicial do Cinema da Retomada.

48 As principais conquistas da legislação cinematográfica que começou a ser elaborada no governo Collor – principalmente a Lei 8.401 e o decreto 575 – foram a garantia de manutenção por mais dez anos da reserva de mercado para filmes e laboratórios nacionais e a facilitação para utilização de recursos da conversão da dívida externa no fomento à atividade, através do estímulo para estrangeiros realizarem filmes no Brasil. Além destas medidas protecionistas e da tentativa de atrair o capital estrangeiro, o destaque maior ficou com a constituição da Comissão de Cinema, que permitiu ao campo cinematográfico recuperar a voz dentro do governo, restabelecendo as ligações cinema e Estado que haviam sido interrompidas bruscamente em 1990.

Embora a gestão de Rouanet na Secretaria da Cultura tenha representado avanços e conquistas para o campo cinematográfico, um ponto crucial não foi atingido: a obrigatoriedade de exibição na TV, que ficou restrita às emissoras públicas. Assim, mesmo com as inúmeras articulações e discussões, uma das bases de sustentação para a constituição de uma indústria do audiovisual não foi construída, já que não houve integração entre cinema e televisão. A integração com a televisão poderia viabilizar financeiramente a produção cinematográfica, através da produção conjunta ou da venda de filmes para a TV, da mesma forma que ocorreu com a indústria cinematográfica

norte-americana quando esta se uniu à televisão. Além disso, mais uma vez houve uma priorização da produção – ou uma insistência no cinema de autor, para usar os termos de Bernardet – sem uma preocupação maior com a cadeia cinematográfica como um todo, envolvendo também a distribuição e a exibição. Na elaboração dessa política cinematográfica, que se iniciou em 1991 e repercute até os dias atuais, foi utilizada a concepção de cinema enquanto entretenimento e não como forma artística. No entanto, essa concepção foi utilizada de maneira muito contraditória, já que tratou o filme como um produto da indústria cultural e, ao mesmo tempo, não se preocupou em garantir sua circulação e seu consumo, por meio do estímulo à distribuição e à exibição e da aliança com a televisão.

Em meio ao pacote de leis e à maior visibilidade que o cinema adquiriu durante o ano de 1992, alguns cineastas conseguiram aprovar o orçamento de seus filmes e foram autorizados a captar dinheiro para a produção. Os primeiros projetos de longas-metragens autorizados a utilizar a Lei Rouanet foram: *O quinze*, de Augusto Ribeiro Jr. – que não foi concluído devido à morte do diretor – *O guarani* (Norma Bengell, 1996), *O quatrilho* (Fábio Barreto, 1995), *Tiradentes* (Oswaldo Caldeira, 1999), *Lamarca* (Sérgio Rezende, 1994) e *Páscoa em março, fome e morte*, de Ana Carolina, lançado posteriormente como *Amélia* (2000) (Catani, 1994:100).

Com Rouanet à frente da Secretaria da Cultura, foram dados os primeiros passos do Cinema da Retomada, principalmente por meio das mobilizações do campo cinematográfico, da nova legislação aprovada e da perspectiva de retorno do investimento direto do Estado, através da liberação do dinheiro da Embrafilme. No final do governo de Collor, já se esboçava a política cinematográfica que seria melhor definida nos anos seguintes – e já se esboçava, também, a nova ideia de cinema que daí surgia: um cinema independente, autoral, mas com perspectivas comerciais. Segundo André Gatti:

Após a intempérie ‘collorida’, foi preciso que a ‘classe’ cinematográfica fizesse um esforço para reconquistar uma composição política, e que a mesma permitisse uma reaglutinação das forças em torno de uma pauta,

de um projeto mínimo para a atividade. A ideia que se consolidou foi a retomada de uma produção audiovisual independente (Gatti, 2001:32).

A mobilização da classe cinematográfica, além de garantir o retorno do governo federal como parceiro na produção cinematográfica, também conseguiu dar maior visibilidade ao campo, atraindo estados e municípios, que durante esse período de negociações e até mesmo antes dele, durante o “período de trevas”, vieram socorrer o cinema, por meio de concursos, incentivos fiscais e patrocínios.

## 5. Longe do Estado, entre estados e municípios

50 Nos primeiros anos do governo Collor, no período compreendido entre o desmonte da política cinematográfica praticada até então e a organização da nova legislação para o cinema (entre 1990 e 1992), os municípios e estados brasileiros desenvolveram leis e criaram estímulos e incentivos à produção cinematográfica, preenchendo a lacuna deixada pelo Estado. Entraram em vigor leis de incentivo fiscal para investimentos em projetos culturais nas cidades de São Paulo, Vitória, Aracaju, Londrina, Goiânia e Rio de Janeiro, e nos estados de Mato Grosso, Paraíba, Acre, Rio de Janeiro e Distrito Federal.

Essa legislação regional foi de grande importância para o cinema brasileiro da década de 1990, já que esses estímulos locais viabilizaram a regionalização e a tão alardeada diversidade do Cinema da Retomada, como veremos adiante. Além disso, a pulverização das leis e incentivos representou ainda um reflexo do período em que o campo cinematográfico esteve menos coeso e mais fluido, desunido. As pressões ao governo federal, como já vimos, datam de meados de 1991, e só se concretizaram – através da nova legislação – no final de 1992. Nesse período os grupos de cineastas recorreram às administrações estaduais e municipais, numa postura não tão unida como classe, mais regionalista, e que contribuiu para delinear uma face do Cinema da Retomada: a diversidade regional.

Dentre as diversas leis de incentivo cultural regionais, as mais importantes – ou que tiveram maior repercussão – foram as do Distrito Federal, de São Paulo e do Rio de Janeiro, porque nessas cidades se concentravam a maioria dos cineastas e os principais centros de formação profissional de cinema do Brasil, com escolas e universidades já tradicionais como a UnB, a USP, e a UFRJ.

Em São Paulo, em 1989, ainda durante o período de funcionamento da Embrafilme, o governador Orestes Quércia liberou três milhões de dólares para a realização de dez longas-metragens de cineastas paulistas, através do *Primeiro Projeto do Cinema Paulista*. Com o fechamento da Embrafilme, essa linha de empréstimo (na verdade uma doação, já que o dinheiro que seria devolvido ao Estado de São Paulo deveria vir da bilheteria dos filmes, bilheteria esta sempre insuficiente para cobrir o valor recebido) mudou de nome e tornou-se o *Projeto SOS Cultura*, numa clara alusão ao estado de abandono que a cultura foi deixada pelo governo federal.

Além do *SOS Cultura*, que incentivava produções culturais em todo o estado de São Paulo, a prefeitura da cidade de São Paulo também ajudou o cinema com a liberação de recursos para coproduções e finalizações, através de um projeto criado em 1990, o *PIC – Programa de Incentivo ao Cinema*, que funcionou a partir da doação de uma verba de 550 mil dólares a serem utilizados em três filmes de longa-metragem. Também no município de São Paulo, outra importante legislação que permitiu a continuidade da produção cinematográfica durante os primeiros anos da década de 1990 foi a Lei Mendonça, utilizada por vários cineastas. São frutos dessas leis de incentivo e concursos os longas-metragens *Perfume de gardênia* (Guilherme de Almeida Prado, 1992), *Capitalismo selvagem* (André Klotzel, 1993), *Alma corsária* (Carlos Reichenbach, 1993), *Efeito ilha* (Luiz Alberto Pereira, 1994) e *No rio das amazonas* (Ricardo Dias, 1995).

Enquanto São Paulo priorizou o incentivo à produção e à finalização, o município do Rio de Janeiro preferiu criar uma distribuidora para o filme nacional, aproveitando o vazio deixado pela Embrafilme Distribuidora. Assim, em 1992 surge a Riofilme, uma distribuidora de filmes ligada à prefeitura do Rio de Janeiro que começou a funcionar graças a uma doação de três milhões de dólares da própria prefeitura. Segundo informações constantes no próprio site da empresa:

Criada em novembro de 1992, a Riofilme desempenhou um papel fundamental na revitalização do Cinema Brasileiro ocorrida no decorrer da última década, contribuindo grandemente para a retomada da produção e distribuição de filmes brasileiros, principalmente no mercado nacional (Riofilme).

Depois da criação da Riofilme, surgiu a legislação de incentivo fiscal aos projetos culturais do estado do Rio de Janeiro, com a Lei 1554/92, que também financiava longas-metragens. No entanto, a importância da Riofilme é muito maior, já que essa distribuidora não se restringiu apenas ao cinema carioca, mas passou a atuar no Brasil todo e foi a responsável pela distribuição quase total dos filmes brasileiros produzidos na década de 1990. Segundo André Gatti, a Riofilme se transformou em “sustentáculo da articulação política da retomada” porque foi organizada por grupos de cineastas ligados à política cinematográfica (como Nelson Pereira dos Santos, por exemplo) em união com a prefeitura do Rio de Janeiro e com vereadores e ex-funcionários da Embrafilme, cuja sede era no Rio de Janeiro. Para Gatti,

Não há como negar que a Riofilme é, certamente, uma das chaves explicativas da evolução da indústria e da política de comercialização de filmes no período da ‘retomada do cinema brasileiro’. Outra característica importante está no fato de que o projeto de base da distribuidora pressupõe que ela traga consigo uma herança oriunda e espelhada na experiência anterior estatal no setor de regulamentação, comercialização e produção de filmes, no caso a Embrafilme e o Concine. Portanto, aqui cristaliza-se um determinado processo político de relação entre os produtores cinematográficos e o Estado brasileiro (Gatti, 2003:604).

A Riofilme, além da distribuição, passou a investir em produção e finalização, e constituiu uma união informal com circuito exibidor alternativo, como as salas da Estação Botafogo no Rio de

Janeiro e o circuito de salas de cinema do Espaço Unibanco, presente em várias cidades. Mas essa diversificação das atividades da Riofilme fez com que a distribuidora apresentasse problemas financeiros, existentes até hoje.

Além de São Paulo e do Rio de Janeiro, Brasília também passou a estimular o cinema brasileiro, através da criação, em 1991, do Polo de Cinema e Vídeo, que se iniciou com um orçamento de quatro milhões de dólares, doado pelo governo do Distrito Federal. O Polo de Cinema e Vídeo de Brasília oferece cursos, promove concursos para financiamentos de longas-metragens, além de oferecer espaço para discussões e debates sobre o cinema brasileiro. Fora isso, há ainda os estúdios e o próprio prédio do Polo (que ficaram prontos em 1993), que podem ser utilizados pelos cineastas.

A pluralização das leis de incentivo e, principalmente, o caráter regional das mesmas, possibilitou que a produção cinematográfica se diversificasse, seja pelo regionalismo presente em algumas produções, seja pela possibilidade de inserção no campo cinematográfico de diretores provenientes de outros estados, fora do eixo Rio – São Paulo (os dois principais polos cinematográficos brasileiros a partir dos anos 60). Assim, se por um lado a centralização federal dos tempos da Embrafilme era aparentemente mais democrática, já que cineastas do país todo podiam se candidatar ao apoio estatal, por outro lado a regionalização estimulava o surgimento de centros regionais de produção, como, por exemplo, os polos surgidos no Espírito Santo, no Rio Grande do Sul e em Pernambuco.

A descentralização dos patrocínios e a entrada dos estados e municípios foram muito bem recebidas pela classe cinematográfica, já que significaram novas possibilidades de viabilização do fazer cinematográfico, num momento em que o Estado havia deixado a produção cinematográfica entregue ao mercado. Segundo o cineasta Cecílio Neto,

É nosso pensamento que a descentralização por regiões ou estados será a mais eficiente solução para a heterogeneidade chamada Brasil. Acreditamos que os investimentos na área cultural devam ser realizados a partir dos estados e municípios, mesmo que com verbas

repassadas pela União através de suas representações, por meio de concursos públicos justos e cristalinos (Cecílio Neto, 1993:74).

Esse tipo de discurso, mesmo entre os defensores da volta do patrocínio federal, também era muito utilizado, visto que os beneficiários das leis federais de incentivo fiscal para investimento em cultura (Lei Rouanet) também necessitavam das leis estaduais, já que a Lei Rouanet não patrocinava o valor total do projeto. A lei federal exigia uma contrapartida, isto é, exigia que o produtor apresentasse uma parte do dinheiro a ser utilizado no projeto, e essa contrapartida poderia ser conseguida por meio dos patrocínios locais, isto é, por meio das leis regionais ou dos concursos e doações dos estados e municípios.

Graças às leis de incentivo (federais, municipais e estaduais) e aos concursos e co-produções internacionais, o cinema brasileiro sobreviveu aos anos do governo Collor. Mas sobreviveu com muita dificuldade, como se constata na consulta ao número de produções realizadas no período. Havia tão poucos filmes que em 1993 o Festival de Cinema de Gramado, um dos principais festivais do Brasil, tornou-se latino-americano, já que não havia quantidade suficiente de filmes brasileiros para caracterizar uma competição (nesse ano, apenas *Capitalismo selvagem*, de André Klotzel competiu).

Segundo levantamento apresentado no catálogo da retrospectiva “*Cinema Brasileiro, anos 90: 9 questões*”, organizado pelo Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro (cf. Oricchio, 2003:26), foram realizados sete filmes em 1990, oito em 1991, apenas três em 1992, quatro filmes em 1993 e sete filmes em 1994<sup>10</sup>. O levantamento dos filmes realizados nos primeiros anos da década de 1990 é muito confuso, já que juntamente com os órgãos responsáveis pelo fomento à atividade cinematográfica, o governo extinguiu também os órgãos de fiscalização e controle, e não há dados oficiais sobre os filmes do período. A listagem dos longas-metragens apresentada na retrospectiva organizada pelo Centro Cultural Banco do Brasil, por exemplo, difere da lista apresentada pela revista eletrônica *Contracampo* (Hyperlink “<http://www.contracampo.com.br/>” Os Filmes Brasileiros..., 2000), que por sua vez difere da contagem apresentada pelo governo federal em alguns documentos oficiais, como por exemplo, no “*Diagnóstico*

*governamental da cadeia produtiva do audiovisual*” (Secretaria do Audiovisual, 2000a). Até 1995, quando iniciou-se o governo FHC, não havia consenso sobre os filmes produzidos e lançados, não havia estatísticas oficiais. Só a partir de então é que esse levantamento de dados começou a ser realizado, não pelo governo federal, mas sim por uma empresa privada, a Filme B, então responsável pelas estatísticas do cinema brasileiro.

O processo de desmonte das instituições federais responsáveis pelo cinema brasileiro trouxe como uma das principais consequências o comprometimento das pesquisas cinematográficas, já que desde o encerramento da Embrafilme os dados sobre o cinema nacional deixaram de ser coletados. Os primeiros anos são os mais críticos, mas mesmo depois da utilização de uma empresa terceirizada de coleta de dados, ainda existem problemas como a falta de centralização dos dados. Talvez aí resida a maior dificuldade para analisar este período: a ausência de dados oficiais sobre o mercado cinematográfico. O governo federal criou o Sicoa (sistema de informação e controle de comercialização de obras audiovisuais) em 1992, através da Lei 8.401, mas esse sistema nunca se mostrou eficiente. O Sicoa deveria ser mantido e administrado pela própria indústria cinematográfica (produtores, distribuidores e exibidores), mas na prática ficou “na mão” dos exibidores, e jamais chegou a fornecer dados confiáveis. Só com a terceirização, a partir de 1995, é que são apresentados dados mais precisos.

Mas esse é um outro momento e, antes dele, dois importantes novos fatos movimentam o campo cinematográfico: a Lei do Audiovisual e o Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro.

## 6. Depois de Collor, o resgate do cinema nacional

Em meados de 1992, uma crise política abalou o governo federal, e, em setembro do mesmo ano, iniciou-se o processo de *impeachment* do presidente Collor. Depois do *impeachment* de Collor, o vice-presidente Itamar Franco tomou posse contando com maior apoio popular e parlamentar. Para enfrentar a crise econômica agravada pelo fracasso do Plano Collor, adotou-se outro plano econômico no final

de 1993: o Plano Real, que buscava a estabilidade da moeda e o controle da inflação.

Além da tentativa de estabilizar a economia, o governo Itamar Franco buscou um diálogo maior com a sociedade civil. No campo cultural, Itamar restabeleceu o Ministério da Cultura, e no caso específico do cinema, dentro do próprio Ministério da Cultura foi criada a Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual, responsável pela política cinematográfica e pela legislação do audiovisual como um todo. Depois da Lei 8.401, essa foi a segunda “garantia legal” de participação da classe cinematográfica dentro do Estado. Com a Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual instituiu-se um local específico de negociação, uma instância a quem a classe cinematográfica deve se dirigir e da qual ela mesma participa.

Foi a partir de então que o dinheiro da Embrafilme, já liberado por Collor, pôde ser investido na produção cinematográfica. E foi também quando se iniciaram as discussões e pressões do campo cinematográfico que resultaram na Lei do Audiovisual. A Comissão de Cinema criada pelo decreto 575 e a Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual, numa revisão dos artigos vetados por Collor na Lei 8.401, elaboraram, então, uma legislação de incentivos fiscais específica para a produção audiovisual. Em 20 de junho de 1993 foi promulgada a Lei 8.685, que ficou conhecida como Lei do Audiovisual, muito bem recebida pela imprensa e pela classe cinematográfica.

A *Revista USP*, nessa mesma época, elaborou uma edição especial sobre o cinema brasileiro – um dos primeiros momentos em que se falou sobre renascimento do cinema nacional e se discutiram os motivos da crise do início dos anos 90. O editorial dessa edição, assinado pelo professor Teixeira Coelho, já apontava para a retomada da produção:

[...] o retorno do financiamento federal para o cinema, somado à definição de uma Lei do Audiovisual e à polêmica participação de um banco estadual em alguns outros projetos, significa a retomada possível, embora tímida, de uma produção reduzida a quase nada nos últimos anos. [...] É quase um renascimento (Coelho, 1993:7, grifos meus).

Com a volta do patrocínio estatal e a aprovação da Lei do Audiovisual, o campo cinematográfico se agitou, e novos filmes começaram a ser produzidos. Toda essa movimentação, as articulações e pressões do campo deixaram entrever que ainda prevalecia a ideia de cinema de autor, que priorizava a produção sem se preocupar com os outros elos da cadeia da indústria cinematográfica, como a distribuição e a exibição. Essa talvez seja a maior contradição do pensamento cinematográfico brasileiro nesse período – e que se estende até hoje: enquanto o fazer cinematográfico é pensado como uma produção artística e o cinema como autoral, a indústria do audiovisual exige um cinema de produtor, um produto de entretenimento.

Esse tipo de pensamento pode ser percebido tomando-se por base o paralelo com o filme *Louco por cinema* (André Luís Oliveira, 1995). Essa obra conta a história de Lula, um profissional de cinema que enlouquece quando o filme em que trabalhava, nos anos 70, é interrompido pela morte do diretor, por overdose. Lula é internado em um hospital psiquiátrico, e acredita que a cura para sua doença seria terminar o filme interrompido há mais de 20 anos. Para isso, resolve sequestrar uma comissão de direitos humanos que estava visitando o hospital, exigindo como resgate apenas o material necessário para terminar o filme: equipamentos, latas de filme e a equipe que fazia parte do projeto original. Seu único objetivo é filmar, concluir seu filme.

O que se percebe é a necessidade de fazer cinema (o importante é produzir), e a ideia do fazer cinematográfico como libertação individual, como uma possibilidade de salvação do artista/cineasta. Embora não seja um filme representativo de sua época, *Louco por cinema* diz muito sobre o momento em que foi produzido (a crise da produção cinematográfica brasileira do início dos anos 90), sobre a história do cinema no Brasil (que é constituída de ciclos) e sobre o pensamento cinematográfico brasileiro (ser cineasta, nas condições de produção do Brasil, é ser louco por cinema).

Assim como o personagem do cineasta Lula, o campo cinematográfico brasileiro precisava voltar à ativa, retomar a produção. E para isso, fez-se indispensável a ajuda do Estado, através do patrocínio direto da Lei do Audiovisual. Essa legislação estimulou a dedução de investimentos feitos na produção audiovisual independente (ou seja, aquela que não é vinculada às emissoras de televisão) por meio da compra de cotas dos futuros

direitos de comercialização da obra audiovisual negociadas no mercado de capitais, sob a orientação da CVM – Comissão de Valores Mobiliários. A Lei do Audiovisual funciona da seguinte maneira: uma empresa ou pessoa física compra uma cota de um filme, deduz esse dinheiro do imposto de renda devido e ainda pode lucrar, pois se o filme apresentar benesses a empresa/pessoa física também vai receber sua porcentagem já que se tornou acionista do filme através da compra da cota de patrocínio. Investir em cinema tornou-se um negócio – e um bom negócio – já que, segundo consultores especializados em marketing cultural:

As empresas ganham quatro vezes: diminuem seus impostos a pagar (Contribuição Social e Imposto de Renda) porque aumentam suas despesas e, portanto, diminuem suas bases tributáveis, recebem 100% do valor investido de volta ao pagarem seus Impostos de Renda, divulgam suas marcas através de um produto cultural de massa e podem receber dividendos caso o filme seja bem sucedido (Malagodi; Cesnik, 1998:35).

58

Na primeira versão da Lei do Audiovisual, os investidores poderiam abater 70% do valor investido, mas graças a pressões dos cineastas diretamente ao presidente Itamar Franco, a lei passou a permitir o abatimento integral do valor investido pelo contribuinte, e mais 25% deste valor como despesas operacionais – ou seja, 125% do imposto devido. Assim, a cada R\$ 100,00 investidos, o empresário deixa de pagar R\$ 125,00 de impostos devidos. Além disso, o campo cinematográfico, por meio de seu “eficiente lobby”, segundo os termos de Carlos Augusto Calil (1997:100), também conseguiu aumentar a alíquota de dedução do imposto de renda para os investidores, que passou a ser de 5% para pessoa jurídica e 3% para pessoa física. Assim, financiar a produção de filmes, com recursos públicos (via dedução no imposto de renda), passou a ser altamente vantajoso para o investidor, já que o retorno da operação é anterior ao resultado obtido.

Antes mesmo de ser sancionada pelo presidente Itamar Franco, a nova legislação cinematográfica já era alardeada na imprensa. Ruy Solberg, Secretário para o Desenvolvimento do Audiovisual do

Ministério da Cultura declarou ao *Jornal do Brasil* que “Pela primeira vez, o cinema e o audiovisual têm uma lei que permitirá à atividade andar com as próprias pernas, independente da tutela do Estado” (Schild, 1993:8). Na mesma matéria, o produtor Luiz Carlos Barreto, que participou das discussões que resultaram na nova lei, também comemora: “Os pontos mais importantes são os incentivos fiscais e os mecanismos que colocam a atividade no mercado de capitais, acabando com o corpo a corpo incentivador-incentivado”.

Embora esse seja um período de euforia e otimismo, alguns cineastas já anteveem problemas na legislação. O cineasta Eduardo Scorel, em artigo publicado também no *Jornal do Brasil*, alegou que há o risco de repetição do modelo Embrafilme, com todos seus problemas, já que mais uma vez houve um estímulo à produção mas não à comercialização. Para Scorel,

Sem uma agenda mínima desse tipo, estaremos nos encaminhando para a repetição piorada de um modelo falido, em que injeções periódicas de capital subsidiado são dadas apenas para aplacar momentaneamente a paralisia da atividade. Uma terapia como esta só serve para renovar os laços históricos de dependência do Estado e nunca para levar à estruturação efetiva de um setor autônomo e autofinanciável (Scorel, 1993:11).

Simultaneamente à aprovação da Lei do Audiovisual, contribuindo para o clima de euforia e otimismo, foi lançado o Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro, que finalmente disponibilizou os recursos da Embrafilme para a produção. E, mais uma vez, o risco de repetição do modelo Embrafilme também veio à tona, já que o Prêmio Resgate foi um grande concurso que selecionou projetos de longa-metragem para serem financiados pelo Estado, mas cujos critérios políticos na distribuição dos prêmios pouco diferiam das práticas anteriores condenadas pela classe cinematográfica e pela imprensa. O tão criticado dirigismo cultural dos tempos da Embrafilme agora deu lugar a um corporativismo das entidades de classe, já que foram essas entidades que, através da Comissão de Cinema, selecionaram os projetos a serem financiados.

A liberação do dinheiro da Embrafilme, mais do que a aprovação da Lei do Audiovisual, movimentou o campo cinematográfico, e lutas internas foram travadas. Em matéria do *Jornal do Brasil*, essas batalhas são retratadas, e a formação de dois polos opostos já transparece. Segundo o artigo:

A morte da Embrafilme deixou uma herança. Hoje, após sucessivas desvalorizações, há uma verba de aproximadamente US\$ 10 milhões que o governo federal já repassou à Finep para fomentar a indústria cinematográfica brasileira. Os herdeiros, parentes próximos ou distantes da estatal, estão disputando este espólio para dar reinício a uma indústria que já produziu mais de cem filmes anuais. Mas a fila dos pretendentes se bifurca em duas direções. O produtor Luiz Carlos Barreto tem uma posição definida: “Sou contra a mediocrização do cinema brasileiro. Estes filmes que serão produzidos com aporte de capital do governo são o *outdoor* do cinema brasileiro no mercado interno e externo. Têm que ser bons filmes, independente do orçamento. Por isso eu sou contra a pré-fixação de um teto de orçamento para os filmes do concurso público”. Na outra ponta da discussão, estão os cineastas iniciantes. “Tem que haver um teto. As pessoas devem ter acesso igual, já que se trata de verba federal”, argumenta Carla Camurati, que está iniciando a produção de seu primeiro longa-metragem, *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (Sukman, 1993:7).

Cineastas já experientes, como Luiz Carlos Barreto, Roberto Farias e outros ligados ao grupo do Cinema Novo e que estiveram à frente da Embrafilme, lutavam pelo financiamento de grandes produções (a volta do “cinemão”), enquanto cineastas estreados ou alternativos, como Carlos Reichenbach, Carla Camurati e André Klotzel, tentavam aprovar o financiamento de filmes mais baratos, para que mais cineastas pudessem filmar. A polarização em torno da disputa pelo espólio da Embrafilme reacendeu a disputa de poder dentro do campo cinematográfico, opondo os cineastas já consagrados aos estreados e alternativos, e essa

disputa envolveu, além do dinheiro para a produção, a aprovação de um modelo de cinema que se queria para o Brasil: o cinema das grandes produções ou o cinema das produções possíveis.

Em meio à polêmica sobre qual deveria ser o filme brasileiro a ser financiado, o Prêmio Resgate definiu seus parâmetros: foram oferecidos 41 prêmios em dinheiro, que variaram de US\$ 17 mil para os curtas-metragens a US\$ 120 mil para os longas-metragens. Dentre os 17 longas-metragens que foram financiados, obrigatoriamente quatro deveriam ser de diretores estreantes. Assim, teoricamente poderiam ser atendidos os dois grupos de cineastas, pois os filmes não receberiam necessariamente a mesma quantia de investimento<sup>11</sup>.

Na entressafra entre a aprovação da Lei do Audiovisual (e sua utilização prática) e o prêmio Resgate, alguns cineastas mantiveram suas produções, através das legislações estaduais e municipais e da busca de outras alternativas, como as coproduções internacionais e a aliança com a televisão. Nesse período, Cacá Diegues fez o telefilme *Veja esta canção* em coprodução com a TV Cultura e patrocinado pelo Banco Nacional. Esse filme apresenta uma nova forma de financiamento da atividade cinematográfica – e consequentemente uma nova forma de filme. É um filme em episódios, exibido na televisão em dias separados, e não contou com lei de incentivo ou mesmo prêmio. Segundo Diegues, “Esse filme é o testemunho de nosso amor pelo audiovisual brasileiro. Nossa ideia é mostrar que é preciso ter ideias e trabalhar com o que existe”. (Almeida, 1993:6) Diegues, que já havia tentado a união com a televisão em *Dias melhores virão* (1989), apresentou uma concepção de cinema mais integrada com a indústria do audiovisual. Aliás, Diegues já havia demonstrado a importância e abrangência da televisão no Brasil em *Bye bye Brasil* (1979), e seu cinema, desde o final da década de 1960, procura unir as perspectivas autorais e comerciais, artísticas e de entretenimento, populares e de massa.

Através da captação via lei de incentivo fiscal (Rouanet) e do Prêmio Resgate, entre o final de 1993 e o início de 1994, um grande número de filmes estava em fase de produção. Nesse período, a imprensa começou a falar em retomada e renascimento do cinema brasileiro. Hugo Sukman, crítico de cinema do *Jornal do Brasil*, publicou

duas notas na coluna *Trailer* com os títulos de “Retomada I” e “Retomada II” (Sukman, 1993). A primeira nota se referia às filmagens de *Lamarca* (Sérgio Rezende) e *Carlota Joaquina* (Carla Camurati); a segunda fez alusão a uma reunião ocorrida no Rio de Janeiro, quando produtores como Luiz Carlos Barreto, o presidente do sindicato dos trabalhadores do cinema Jorge Monclar e o diretor da Riofilme Paulo Sérgio Almeida ouviram de executivos do Banespa e do BNDES como captar recursos no mercado. No início de 1994, uma matéria do jornal *Folha de São Paulo* intitulada “Cinema nacional tenta renascer das cinzas” (Couto, 1994:5), falava sobre os filmes brasileiros que estreariam em 1994 (segundo o jornal, havia sete filmes prontos e 26 em fase de produção). Mais uma vez, as referências à retomada apareceram. Segundo o artigo, “Este é o ano da retomada da produção. Os filmes vão aparecer mesmo a partir de 95’, resume o produtor Anibal Massaini Neto, presidente do Sindicato da Indústria Cinematográfica de São Paulo”.

62 Também no início de 1994 o Ministério da Cultura lançou o Certificado de Investimento Audiovisual, que viabilizaria a utilização da Lei do Audiovisual. Esse certificado funciona como as ações da bolsa de valores: o produtor de cinema lança seus papéis na Comissão de Valores Mobiliários, e por intermédio dos agentes financeiros oferece sociedade no filme, pela emissão dos certificados. Os certificados privilegiam a produção cinematográfica, mas também podem ser utilizados na ampliação do circuito exibidor, na distribuição e na infraestrutura industrial, incluindo a instalação de fábricas de equipamentos e laboratórios. O Estado é quem autoriza os produtores, distribuidores ou exibidores a emitir certificados, através de uma análise de capacitação dos projetos feita pela Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual.

Para grande parte da imprensa e para a classe cinematográfica em geral, o lançamento dos certificados e a real possibilidade de utilização da Lei do Audiovisual representaram a afirmação de um novo período do cinema brasileiro, agora produto audiovisual da indústria do entretenimento. Uma matéria no *Jornal do Brasil* sugestivamente intitulada “O filme nacional vira produto” diz que o anúncio da emissão dos certificados foi recebido com entusiasmo pelos cineastas, com declarações de apoio de Nelson Pereira dos Santos, Arnaldo Jabor,

Hector Babenco, Paulo César Saraceni, André Klotzel e Ana Carolina. Nas declarações e no tom do artigo, a tônica dominante foi o fim do paternalismo do Estado e a emancipação do cinema brasileiro. Segundo o artigo,

A partir de amanhã o cinema brasileiro será privatizado. Com o lançamento [...] do Certificado de Investimento Audiovisual, a atividade poderá ser totalmente controlada pela iniciativa privada, abandonando de vez o berço esplêndido do Estado e o falido modelo da Embrafilme (Sukman, 1994).

Interessante notar que o dinheiro que seria utilizado para a retomada do cinema brasileiro ainda vinha do Estado, através da dedução de impostos, e a única real diferença era que, agora, a decisão sobre onde o dinheiro público seria investido, quais projetos seriam privilegiados, caberia à iniciativa privada, ao mercado. E isso fica claro quando se percebe o funcionamento da Lei do Audiovisual. São os seguintes passos necessários para um cineasta conseguir financiamento para seu projeto:

1. O produtor / diretor submete seu projeto à Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual (no Ministério da Cultura), que aprova a viabilidade econômica, mas não julga critérios artísticos e estéticos ou a experiência do realizador.

2. O produtor / diretor escolhe um ou mais agentes financeiros (bancos, corretoras financiadoras, captadores profissionais) para dar a forma financeira do projeto e juntos entram com o pedido do Certificado junto à Comissão de Valores Mobiliários.

3. O produtor / diretor emite o Certificado de Investimento, ou seja, cotas de participação acionária no filme.

4. Os Certificados são registrados no sistema Cine, na Andima (Associação Nacional das Instituições do Mercado Aberto), e a instituição financeira inicia sua comercialização.

5. Empresas ou pessoas físicas vão às instituições e compram as cotas, se tornam sócias do filme, tendo participação proporcional em toda a receita que o filme gerar, dentro das regras acertadas previamente com o produtor.

6. Cada empresa pode aplicar 3% do Imposto de Renda devido; e as pessoas físicas, 5%.

Com a regulamentação da Lei do Audiovisual, ficou sacramentada a visão do cinema (e da cultura em geral) como um negócio. E como negócio, o cinema precisava ser lucrativo, devia ser produzido seguindo as normas do mercado e da indústria cultural. Essa concepção de cinema enquanto produto audiovisual, que prevaleceu na legislação pós Embrafilme, estava também presente no discurso de alguns cineastas e principalmente na grande imprensa. Notoriamente, o jornal *Folha de São Paulo*, que desde o final dos anos 80 atacava o modelo da Embrafilme, agora aparecia como defensor do novo cinema brasileiro. Os artigos do cineasta e colunista Arnaldo Jabor nesse jornal assumem uma defesa incondicional do mercado, como se percebe no artigo “Só o mercado pode produzir talentos reais”, que diz o seguinte:

O Estado tem de nos proteger contra a ocupação do país pelo cinema americano. Claro. Cota de tela inclusive. Óbvio. Sou até a favor de uma distribuidora estatal. Mas, proteger significa estimular uma produção privada nacional que crie competitividade entre os artistas, pois a falta de competitividade gera falta de talento. O protecionismo estatal estraga os artistas e gera cineastas que fazem filmes ruins que não geram novos produtores e novos filmes. Só os que temem a competição é que querem o “guichet” protecionista (Jabor, 1994).

Mas essa nova concepção de cinema brasileiro não era unanimidade no campo cinematográfico, e os antigos pólos representados pelo “cinemão” X “cineminha” voltaram a se agitar. Se na nova política o que prevalecia é o “cinemão”, mais atraente para as empresas investidoras, os cineastas dos “filmes possíveis” também lutavam pelo seu espaço, em defesa da concepção do cinema como arte e contra a ideia de cultura como negócio. O cineasta Paulo Thiago diz o seguinte:

Portanto, para democratizar o consumo dos bens culturais pela população, e dar acesso dos cidadãos ao lazer e à fruição da produção cultural, sem o qual o homem se

bestializa, cabe ao Estado como representação da sociedade organizada patrocinar, subsidiar, financiar a produção e viabilizar a livre circulação dos bens culturais sem, portanto, ambicionar lucros (Thiago, 1994).

A polarização do campo cinematográfico presente nas concepções de cinema comercialmente viável (“cinemão”) e cinema culturalmente possível (“cineminha”), presentes desde a década de 1970 e atualizadas através das discussões na definição dos critérios do Prêmio Resgate e da formulação da legislação cinematográfica, representam a grande contradição do pensamento cinematográfico brasileiro, oscilante entre o cinema autoral e o comercial, mas sem se definir por nenhum deles. Ou seja, embora a nova legislação tratasse o cinema como produto, ainda era baseada na produção via dinheiro público e não garantia a possibilidade de retorno financeiro para o Estado.

As movimentações do campo cinematográfico e do Estado, a partir da falência do modelo Embrafilme até a constituição do novo modelo de financiamento da produção cinematográfica pelas leis de incentivo fiscal, correspondem a um período de retorno das negociações e tomadas de posição no campo cinematográfico. A análise desse período é fundamental para entender como se deu o cinema dos anos 90, o que aconteceu para permitir que o cinema retomasse sua produtividade e chegasse ao público. Por meio da análise das leis, dos organismos de fomento e controle, das oposições e disputas entre os cineastas é que o campo cinematográfico percebe seus limites e sua abrangência, o seu espaço – e a partir da definição desse espaço é que produtores, exibidores, distribuidores, diretores e técnicos interagem.

Mesmo que o Cinema da Retomada seja relacionado ao governo Fernando Henrique Cardoso, é indispensável perceber que ele se inicia muito antes, ainda no período Collor, com a Lei 8.401. Segundo o jornalista José Castello, “*no campo da cultura, pode-se conjecturar: o governo FHC começou bem antes da posse, nasceu antes de si mesmo – iniciado no momento em que, ainda no governo Collor, Rouanet assumiu a Secretaria da Cultura*” (Castello, 2002:635).

## Notas para o capítulo I

1. Collor foi o primeiro presidente brasileiro a adotar claramente uma política neoliberal, em consonância com as diretrizes do FMI e seguindo exemplos de países europeus e dos Estados Unidos. Segundo esse modelo, muito resumidamente, tem que haver um “enxugamento do Estado”, que deve intervir minimamente na economia e na sociedade.
2. Segundo dados apresentados pela própria Embrafilme. *Cinejornal Embrafilme* nº 6, 1986.
3. Segundo dados da Filme B, empresa privada especializada em estatísticas cinematográficas.
4. É interessante notar que o filme *Bye, bye, Brasil* (Cacá Diegues, 1979) já atentava para esse fato, apresentando a televisão em toda sua força, ocupando todo o território nacional.
5. Segundo dados apresentados pelo governo federal em Cinema brasileiro: um balanço dos cinco anos da retomada do Cinema Nacional (Secretaria do Audiovisual, 1999b: 253 a 256).
6. As teorias acerca dos campos da arte e da indústria cultural desse autor, que foram centrais na elaboração deste trabalho, encontram-se principalmente em *A economia das trocas simbólicas* (Bourdieu, 1992) e *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário* (ibidem., 1996).
7. A falta de esperança e de perspectivas é típica do período, mas Cacá Diegues reage ao pessimismo do momento com *Dias melhores virão* (1989), outro filme sintomático do período, mas com um viés mais otimista, característico do autor.
8. Música de Jards Macalé e Wally Salomão, sucesso na voz da Gal Costa na década de 1970.
9. Estes são os dados oficiais apresentados em Diagnóstico governamental da cadeia produtiva do audiovisual, mas são questionáveis, pois desde a extinção da Embrafilme e do Concine a fiscalização sobre as obras cinematográficas deixou de ser exercida, e os dados sobre o cinema nacional deixaram de ser coletados.
10. A relação completa dos filmes realizados entre 1990 e 2002 está na tabela 1, em anexo.
11. Foram selecionados os seguintes filmes na primeira edição do Prêmio Resgate (1996): *O guarani* (Norma Benguel); *As meninas* (Emiliano Ribeiro); *Tieta do Agreste* (Cacá Diegues); *A casa de açúcar* (Carlos Hugo Christensen); *Menino maluquinho, o filme* (Helvécio Ratton); *O Mandarim* (Júlio Bressane); *Tiradentes* (Oswaldo Caldeira); *O cego que gritava luz* (João Batista Moraes de Andrade); *Adágio do Sol* (Xavier de Oliveira); *Paixão perdida* (Walter Hugo Khouri); *O quinze* (José Joffily); *O dia da caça* (Alberto Graça); *Rota 66: a polícia que mata* (Lui Farias); *Páscoa em março, fome e morte* (Ana Carolina) e *O caso Morel* (Suzana Amaral), *Carlota Joaquina* (Carla Camurati) e *Rock e Hudson* (Otto Guerra).

## II. A fase de euforia (1995 – 1998)

### 1. A nova política cinematográfica mostra seus primeiros frutos

Quando o filme *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* de Carla Camurati estreou nos cinemas, no início de 1995, as suas perspectivas não eram as melhores. Este tinha tudo para ser mais um filme brasileiro que “passaria em branco”, isto é, estrearia em circuito comercial, mas seria muito pouco visto. Tomando por base a média de público do filme brasileiro no ano anterior, os índices eram muito baixos: dos sete filmes nacionais lançados em 1994, o público total havia sido de 271.454 espectadores, o que dá uma média de 38 mil e 500 espectadores por filme – contra uma média de 380 mil espectadores por filme estrangeiro (cf. Secretaria do Audiovisual, 1999b:255). Além do baixo público do cinema nacional, o filme de Carla Camurati contava com características próprias que, a priori, não se mostravam favoráveis: não houve acordo prévio com qualquer distribuidora, e a distribuição foi feita pela própria diretora, contando com apenas quatro cópias; *Carlota Joaquina* é um filme histórico realizado com baixo orçamento – o que poderia resultar num filme menor, já que as restrições orçamentárias podem comprometer a reconstituição de época; somando-se a isso, a diretora era estreante em longas-metragens, não possuía um nome consagrado no campo cinematográfico, sendo mais conhecida como atriz.

Mas *Carlota Joaquina* consegue uma proeza: torna-se um sucesso de público e desperta o interesse da crítica, graças a um eficiente esquema de divulgação “boca a boca” e ao bom desempenho da estreia (Nagib, 2002:145-50). Com o tempo, ultrapassa um milhão de

espectadores, um número muito distante da média de público registrada nos primeiros anos da década de 1990. Para um filme realizado com baixo orçamento (custou 400 mil dólares), produzido sem a utilização das novas leis de incentivo (o dinheiro veio do prêmio Resgate e através de patrocínio direto de empresas) e lançado num momento difícil do cinema brasileiro, foi uma grande surpresa.

O filme de Carla Camurati é uma sátira sobre a transferência da corte portuguesa ao Brasil no início do século XIX e mistura o humor típico das chanchadas, um elenco já conhecido da televisão e uma grande dose de ironia ao dirigir seu olhar sobre a história do Brasil. Esses elementos justificam, em grande parte, o sucesso de público: *Carlota Joaquina* acertou em cheio no gosto do público de cinema no Brasil, composto principalmente pela classe média acostumada ao padrão estético da televisão, e que depois de um período de desesperança (o início dos anos 90), volta a pensar sobre o país – mas o vê como uma piada, com muita ironia.

A repercussão de *Carlota Joaquina*, a partir de então, faz dele o marco inicial da retomada do cinema brasileiro, após os anos de baixa produtividade e de crise na produção cinematográfica. Se a imprensa já vinha proclamando a retomada desde 1993, só agora o público retoma o contato com o cinema nacional, e justamente por meio da visão satírica e irônica da história do país.

Ainda no ano de 1995, além do sucesso do filme de Carla Camurati, outros fatores contribuíram para uma maior visibilidade do cinema nacional e a grande repercussão do Cinema da Retomada: não podemos deixar de lembrar que 1995 foi o primeiro ano de governo de Fernando Henrique Cardoso, o que injetou uma dose de esperança ao país, após a frustração do governo de Collor e os primeiros ajustes do governo de Itamar Franco. Além disso, esse também foi o ano em que o cinema comemorou seu centenário, e recebeu atenção especial da mídia.

O primeiro ano do governo FHC pode ser visto como um momento de esperanças, de vislumbre de novos horizontes e perspectivas, graças ao sucesso do plano Real e ao controle da inflação, que nos primeiros anos da década de 1990 atingiu uma média de mais de 100% ao ano (segundo dados do IBGE – em “Estatísticas do século XX” –, entre 1990 e 1995 a inflação acumulada no Brasil foi

de 764%) e em 1995 ficou em 12% ao ano. Embora a estabilização da economia resultante do Real tenha trazido a reboque o arrocho salarial e a recessão da economia, a classe média viveu um momento de prosperidade nesse período (Lamounier; Figueiredo, 2002). As viagens internacionais tornaram-se mais comuns com a equiparação da moeda nacional ao dólar, bem como a compra de produtos importados. A classe média foi ao paraíso, ou melhor, às compras em Miami. Destino antes reservado aos novos ricos e aos imigrantes brasileiros, Miami tornou-se a principal rota turística da classe média durante os primeiros anos do plano Real. Tudo isso contribuiu para um sentimento de euforia e esperança, principalmente entre a classe média, que passou a ser o público por excelência do cinema a partir do encarecimento do valor dos ingressos no final dos anos 80. Nesse sentido, o cinema brasileiro se beneficiou deste momento, e aumentou sua visibilidade e seu público.

Aliado à euforia do Real, outro fator colaborou para a maior visibilidade dos filmes brasileiros e para a própria ideia de Retomada do cinema no Brasil: a comemoração dos 100 anos do cinema. Data de 1895 a famosa exibição dos irmãos Lumière em Paris, e em todo o mundo a sétima arte ganhou retrospectivas, mostras, ensaios, conferências, cadernos especiais etc. Aumentou a visibilidade do cinema no mundo todo, e no Brasil não foi diferente: a mídia apresentou listas e retrospectivas dos melhores filmes de todos os tempos, e em meio às comemorações do século do cinema, o próprio cinema brasileiro foi revisto e lembrado. O cinema em si ganhou mais visibilidade, e o ambiente tornou-se propício para a “redescoberta” do cinema brasileiro pelo público.

O sucesso de *Carlota Joaquina*, a euforia do Real e o centenário do cinema ajudaram a entender porque o ano de 1995 é considerado o ano da retomada do cinema brasileiro. Mesmo que os principais estudiosos do período não concordem em relação ao estabelecimento de datas específicas<sup>1</sup>, certamente este foi um dos marcos do cinema brasileiro depois da crise. Além disso, outros filmes de destaque foram lançados, como *O quatrilho* (Fábio Barreto), *Terra estrangeira* (Walter Salles e Daniela Thomas) e *Cinema de lágrimas* (Nelson Pereira dos Santos), frutos do Prêmio Resgate e utilização das leis de incentivo. Foram 12 longas-metragens que estrearam nesse ano, dos

quais quatro haviam recebido o Prêmio Resgate e outros sete eram resultados das leis de incentivo (Secretaria do Audiovisual, 2002:7); são filmes que entraram em captação e iniciaram sua produção a partir de 1993, e só então foram finalizados.

Paralelamente à maior visibilidade e aceitação do cinema brasileiro, o novo governo acenou com a perspectiva de mais valorização para a cultura, e em especial para o cinema. Também a mídia, aproveitando a conquista do público pelo filme nacional e as comemorações do centenário do cinema, passou a voltar os olhos para o campo cinematográfico e também para o Estado. O próprio campo cinematográfico adquiriu maior força e se articulou, visando garantir a continuidade da produção e maior apoio estatal. Nesse momento essas três instâncias entraram em ação para alavancar o cinema brasileiro: o Estado, que aproveitou do *boom* do cinema e sob pressão de cineastas alterou a legislação, colocando o cinema na ordem do dia das políticas culturais; o próprio campo cinematográfico, que se mobilizou e se fez visível, pelas produções, debates e pelas lutas internas; e, acima de tudo, a mídia, que deu a devida visibilidade para legitimar o Cinema da Retomada.

Para entendermos a importância da análise dessas três instâncias que legitimarão o Cinema da Retomada, vale recorrer à teoria. Tendo em mente o conceito de campo artístico, de Pierre Bourdieu, percebemos que, para esse autor, o campo artístico para se consolidar passa por três estágios: sua constituição como esfera autônoma, a emergência da estrutura dualista (as disputas internas entre ortodoxos e heterodoxos) e a constituição do mercado de bens simbólicos (Bourdieu, 1996). Ora, no Brasil o campo cinematográfico na condição de esfera autônoma se consolidou entre os anos 30 e 50, principalmente por intermédio dos Congressos de Cinema – o I Congresso Brasileiro de Cinema ocorreu em 1952 e o II Congresso no ano seguinte (Autran, 2005). Entre o final da década de 1950 e o início dos anos 60 emergiu a estrutura dualista, que se manifestou principalmente via polêmicas levantadas pelo Cinema Novo contra o modelo de produção industrial da Vera Cruz (Ramos, J., 1983). Já o mercado de bens simbólicos no Brasil consolidou-se a partir do final da década de 1960 e início dos anos 70 (Ortiz, 1998), durante o regime militar – período em que se inicia a melhor fase da relação cinema brasileiro e público.

Depois da crise do início dos anos 90, o campo cinematográfico brasileiro precisou se reerguer, se consolidar mais uma vez. Embora já fosse um campo autônomo e permeado pelas lutas internas, sua inserção no mercado de bens simbólicos estava comprometida, como se percebe ao analisar os baixos índices de audiência do filme nacional e sua pequena produção. Para voltar a ocupar um espaço no mercado de bens simbólicos, o campo cinematográfico teve de se articular, e contou com o apoio do Estado e da mídia. Daí a importância deste tripé (campo cinematográfico, Estado e mídia) para o Cinema da Retomada. Para sair da crise em que o campo se encontrava, foi importante que o cinema adquirisse maior visibilidade e que, através de suas articulações e disputas internas, das relações com o Estado e do “aval” da mídia, ele voltasse a garantir sua autonomia.

Há, também, uma característica do campo cinematográfico brasileiro que confere à sua análise uma especificidade: ele ocupa uma posição intermediária entre o campo erudito e o campo da indústria cultural, como já vimos no capítulo anterior. O campo do cinema no Brasil oscila entre a arte erudita e a indústria cultural, e essa oscilação, que está presente em toda a história do pensamento e do fazer cinematográfico brasileiro, é responsável pela grande contradição na definição do cinema no Brasil como arte ou como indústria. Uma contradição que implica aceitação de duas formas distintas de legitimação, a saber: a legitimação via reconhecimento interno do campo (como nos demais campos da arte erudita) e a legitimação via mercado de bens simbólicos (como nos campos da indústria cultural).

O campo cinematográfico brasileiro se legitimou, neste momento, por meio de sua inserção no mercado, pela conquista do público. É isso que se apresentou no discurso de alguns cineastas como, por exemplo, Carla Camurati, que em seu depoimento a Lúcia Nagib diz que “a premiação de Carlota foi o público. [...] Oscar pra mim é fila na porta do cinema, e de público brasileiro” (Nagib, 2002:148). E público, nesse caso, corresponde ao mercado. Isso implica aceitação do fazer cinematográfico enquanto produto de entretenimento e como parte da indústria cultural, mais do que como pertencendo às artes eruditas: o Cinema da Retomada tem um viés comercial muito forte, busca o diálogo e tem necessidade de aceitação do público.

Se o campo cinematográfico, em grande parte, utilizou-se do aval do público para legitimar-se e confirmar sua autonomia, o Estado, por sua vez, utilizou essa visibilidade do cinema para colher os louros do “responsável pela retomada do cinema no Brasil”. Uma “troca de gentilezas” se configurou: o cinema precisa do auxílio do Estado, que por meio das leis de incentivo fiscal estimulou a atividade; e o Estado aproveitou o bom momento do cinema para se promover. Em uma publicação oficial de 1999, apresentada como “um balanço dos 5 anos da retomada do cinema nacional”, o secretário nacional do audiovisual do Ministério da Cultura, José Álvaro Moisés, diz no texto introdutório:

O cinema brasileiro recuperou o fôlego, graças a Deus, após a paralisia do início dos anos 90, quando, como se sabe, foi vítima da fúria predatória do governo Collor de Mello. Com efeito, com base na capacidade de resistência dos realizadores brasileiros, na enorme criatividade dos nossos diretores e na política adotada pelo governo desde 1995, quase 80 filmes de longa metragem foram lançados, entre 1995 e 1998 (Secretaria do Audiovisual, 1999b:6, grifo meu).

72

Daí a recorrente associação do Cinema da Retomada ao governo FHC. Uma das marcas da política cultural adotada por esse governo, já no seu primeiro ano, foi a aplicação do modelo de financiamento, estímulo e apoio que foram destinados ao cinema. A política cultural adotada baseava-se em benefícios fiscais para incentivar empresas privadas a investirem em cultura – e no cinema em especial, o que acabou gerando um tipo de “mecenato oficial intermediado pelo setor privado” (Secretaria do Audiovisual, 2000b:32), segundo palavras do próprio governo. O ministro da cultura de Fernando Henrique, o cientista político Francisco Weffort, assinalou as origens dessa política cultural no relatório de atividades de seu ministério, “Cultura no Brasil – 1995”. Segundo Weffort há duas principais ideias que nortearam a política cultural:

A primeira é a de colocar em movimento, se possível ampliar, as leis culturais e as estruturas administrativas que herdamos

das administrações anteriores. A segunda é a de buscar, sempre que possível, as linhas de continuidade com o que se havia feito antes. Reformar as leis sem substituí-las. Reforçar os órgãos administrativos sem rompê-los. Restabelecer aquilo que outros, em má hora, acharam melhor romper (Secretaria do Audiovisual, 1996:3).

A continuidade do tratamento dado à cultura pelo governo FHC em relação aos governos anteriores (Collor e Itamar) reside no fato dessas políticas possuírem como traços marcantes o neoliberalismo e a ideia de, gradativamente, retirar o subsídio estatal à cultura. Segundo Maria Arminda do Nascimento Arruda, essa política teve forte aceitação junto aos produtores culturais, que ainda se ressentiam do “desmonte” orquestrado por Collor, e muitos dos quais participaram diretamente da elaboração da legislação – principalmente no caso do cinema. Para ela,

Durante o governo Fernando Henrique Cardoso, o panorama da cultura transformou-se, certamente, sob o comando sistemático dos mecanismos de financiamento antes inusuais no Brasil. Herdeiro indireto de uma ‘terra arrasada’, mas que recomeçava a se reorganizar, a política do período FHC só poderia ser saudada com efusividade, desconcertando mesmo os críticos mais renitentes (Arruda, 2003:189).

O mecenato oficial intermediado pelo setor privado – que também pode ser entendido como o que Muniz Sodré chamou de “gerência de mercado” (Sodré, 1984:143), isto é, o Estado continua investindo na cultura, mas o mercado escolhe onde esse investimento será feito – recebeu o apoio e o aval do campo cinematográfico, e acabou por consagrar uma nova concepção de cultura: a cultura, então, precisa ser atraente e lucrativa; se não dá retorno financeiro, deve ao menos dar retorno em termos de marketing. Dito de outra forma: o Estado ainda financia a cultura, por meio da isenção de impostos, mas quem gerencia, quem decide o que vai ser patrocinado ou não

é o mercado, e às empresas, em geral, só interessa investir em algum produto que propicie lucros, em imagem ou em espécie. Assim, a ideia do cinema como parte do campo da indústria cultural e do filme como produto de entretenimento se encaixam perfeitamente a essa concepção de cultura.

Com a política cultural adotada, o Estado pretendeu criar uma “cultura de investimentos culturais”, por meio de estímulos para as empresas investidoras. Se atentarmos para a Lei do Audiovisual, que foi concebida para vigorar por dez anos, fica nítida essa intenção. No início, o Estado ofereceria isenção de impostos a quem investisse em cultura, para depois, quando já se instalasse essa cultura de investimentos, “sair de cena”. Tanto que, para auxiliar os empresários na utilização das leis de incentivo e mostrar como os investimentos culturais podiam ser lucrativos, em 1995 o Ministério da Cultura lançou uma apostila intitulada “*Cultura é um bom negócio*”, que foi distribuída a empresas e produtores culturais.

Além disso, no primeiro ano do governo FHC foram tomadas as seguintes medidas na área cultural:

1. O orçamento do Ministério da Cultura foi ampliado – era de 104 milhões e teve um acréscimo de 87 milhões, graças a uma verba suplementar do presidente da república;
2. A Lei Rouanet sofreu as seguintes alterações: a alíquota de dedução do imposto de renda passou de 2% para 5%; foi reconhecida a figura do agente cultural que, a partir de então, pôde ter seus custos incluídos no orçamento dos projetos; os projetos puderam ser encaminhados em qualquer época do ano, e não apenas num prazo determinado; e o Estado se comprometeu a avaliar os projetos em sessenta dias – antes, o prazo era de noventa dias (Secretaria do Audiovisual, 1996:6-7).

Essas medidas beneficiaram todos os setores de atividade cultural, mas o cinema recebeu atenção especial. Em junho de 1995 foi instalada a Câmara Setorial do Cinema, junto à Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual do Ministério da Cultura. Essa câmara surgiu como um novo espaço dentro do Estado para discussão da política cinematográfica, e foi composta por representantes de onze categorias do campo cinematográfico (diretores, produtores,

trabalhadores, distribuidores e exibidores) e membros do governo. Segundo relatório do governo federal,

A ideia inicial foi reeditar o Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica, criado em 1961, e considerado pela categoria a melhor experiência brasileira de um conselho múltiplo na área. Três eixos orientaram as discussões: mudanças na Lei do Audiovisual, as novas alternativas de financiamento e reserva de mercado para filmes brasileiros na televisão e no vídeo (Secretaria do Audiovisual, 1996:12).

A câmara, além de ser um canal garantido de negociação do campo cinematográfico dentro do Estado, ainda sinalizava com a ideia de integração com a televisão, para constituição de uma indústria audiovisual mais forte no Brasil. Porém, apesar da tentativa de reeditar o Geic (Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica, dos anos 60) a câmara acabou funcionando apenas como um espaço de discussões e propostas que resultaram na Comissão de Cinema, em 1996, e nas alterações da Lei do Audiovisual no mesmo ano, enquanto a integração com a televisão, que poderia financiar e sustentar uma indústria cinematográfica brasileira, não ocorreu.

Ainda em relação às medidas específicas para o cinema, o governo federal, em outubro de 1995, criou uma linha de financiamento própria para esse setor, através da Caixa Econômica Federal e do Banco do Brasil. Além disso, apoiou e patrocinou festivais de cinema, como o Festival de Gramado, Festival de Brasília e o Rio-Cine Festival.

As iniciativas e programas federais de apoio ao cinema foram saudados e muito bem recebidos pelo campo cinematográfico – em grande parte porque, desde o governo Collor, houve a participação de cineastas na elaboração destas políticas cinematográficas. Tanto que Cacá Diegues, em texto publicado no dia da posse de FHC, manifestou seu apoio ao novo governo, justificando que “Quem se interessa pelo futuro da indústria cultural brasileira deve torcer para que a política econômica do novo governo dê certo” (Diegues, 1995a). Para Cacá o futuro do cinema no Brasil estava diretamente ligado ao novo governo que tomou posse.

Embora a maioria dos cineastas tivesse manifestado seu apoio à nova política cultural e ao novo governo, começaram a surgir algumas críticas, principalmente em relação ao acesso dos cineastas às empresas, ao poder de decisão das mesmas e à figura do captador de recursos ou produtor profissional. Segundo o cineasta Sérgio Bianchi:

Você tem lá um diretor de marketing de uma empresa, ele é uma pessoa humana. Ele tem um nível de cultura, uma sexualidade, uma classe social, e conseguir alguma coisa desta empresa vai depender do relacionamento que você tem com ele. Se você não sabe se relacionar não produz o seu filme. Não é nem “mercado” nem a qualidade da obra que conta. É a relação mesmo. [...] Como há dedução do imposto de renda, quem decide é a firma (risos). Esse dinheiro é público. Esse é o grande dilema (Bianchi, 2002:23).

76

A constatação de Sérgio Bianchi aparece também no discurso de outros cineastas, mas mesmo sob algumas críticas, a utilização das leis de incentivo e a maior visibilidade do cinema nacional tornaram possível que muitos cineastas voltassem a produzir e diretores estreantes tivessem a chance de fazer seu primeiro filme. Segundo a revista eletrônica *Contracampo*, desde 1995, 114 cineastas filmaram seu primeiro longa-metragem (Dicionário: OS 114 CINEASTAS..., 2003). E um dos mais importantes cineastas brasileiros, Nelson Pereira dos Santos, que ficou sete anos sem filmar durante o período de crise do cinema brasileiro, voltou ao cinema com *A terceira margem do rio* em 1994 e *Cinema de lágrimas* em 1995 (seu último filme havia sido *Jubiabá*, de 1987). Renasce o cinema.

Se o campo cinematográfico se movimentou, voltou a produzir, apoiou e encontrou apoio no Estado, outro importante fator que contribuiu para consolidar o Cinema da Retomada foi o apoio e a visibilidade dados pela mídia. O cinema brasileiro voltou aos cadernos culturais, com matérias, listas, debates. Na *Folha de São Paulo* os títulos de alguns artigos dão a ideia do novo tratamento dado ao cinema brasileiro: “Cinema pode ser

revolução cultural” (Jabor, 1995b), “Brasil vive *boom* cinematográfico” (Couto, 1995), e “Renasce o cinema brasileiro (Renasce o Cinema..., 1995). O *Jornal do Brasil*, além de publicar várias matérias sobre o cinema brasileiro, promoveu um debate sobre cinema e Estado (Barros, 1995), que contou com a participação de Cacá Diegues, Sérgio Rezende, Murilo Salles, Walter Lima Jr., Luiz Carlos Barreto, Tizuka Yamasaki, Júlio Bressane, Jorge Duran, Norma Bengell e Paulo Thiago.

Em meio aos debates, à volta do público e ao aumento de filmes lançados, o filme *O quatrilho* de Fábio Barreto é indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro, causando grande euforia na imprensa. A revista *Veja*, após a indicação ao Oscar deu sua capa ao cinema nacional (21 de fevereiro de 1996). A matéria da *Veja* dá o tom exato do otimismo e da euforia presentes nesse primeiro momento da Retomada:

A indicação de *O quatrilho* pode sinalizar uma nova era no cinema nacional [...]. Os números provam que o ano passado foi de renascimento: houve dezenove títulos lançados. De um ano para o outro, a participação do cinema brasileiro nas bilheterias subiu de 0,1% para 4% (Duas Mulheres..., 1996).

77

O cinema nacional, do vilão dos últimos tempos da Embrasil passou a ser um orgulho nacional no Brasil do Real de FHC. A matéria ainda apresenta elogios ao filme, ao seu enredo simples e linear, “bonito, bem feito, bem fotografado, com um roteiro sem grandes complicações nem ideias mirabolantes” e ao novo cinema brasileiro. Para *Veja*, os cineastas brasileiros “são mestres em se virar com os recursos disponíveis e se esmeram na qualidade técnica, conseguindo resultados surpreendentes”.

Estava montado, assim, o tripé que viabilizaria e legitimaria o Cinema da Retomada: o apoio do Estado, a concordância do campo e sua adequação ao novo modo de produção e o aval e reconhecimento da mídia – e, em alguns casos, a conquista do público. O sucesso de *Carlota Joaquina* e a indicação de *O quatrilho* ao Oscar selaram este cinema que, a partir de então, começou a produzir mais filmes, e entrou em sua fase mais produtiva – mas nem por isso, mais tranquila.

## 2. Cinema é um bom negócio. Começam as superproduções e o campo cinematográfico se divide

A partir de então, o cinema brasileiro passou a ser visto como um “bom negócio” e começou a atrair a atenção de investidores. Na esteira das comemorações da indicação ao Oscar, o editorial do *Jornal do Brasil* de 19 de fevereiro de 1996 fez uma defesa do novo cinema brasileiro, mais próximo do público e independente do Estado – nas palavras do jornal, “abandonou-se a proteção oficial à falta de talento embalada em patriotismo. Acabou-se com o mecenato estatal” (Nova Safra, 1996). O discurso foi de valorização do Cinema da Retomada como um novo cinema, de maior apelo comercial e que pode ser uma interessante opção de investimento, omitindo que esse investimento ainda era realizado através do patrocínio estatal via dedução de impostos. Ainda segundo o jornal:

*O quatrilho* bem pode ser a primeira flor do renascimento cinematográfico brasileiro. O sucesso internacional do filme convencerá os investidores privados de que cinema é bom negócio. E para o amável público estará definitivamente encerrada aquela polida impostura, segundo a qual “o filme é uma porcaria, mas o diretor é genial” (*idem*).

Esse editorial do *Jornal do Brasil*, assim como a já citada matéria da revista *Veja* sobre *O quatrilho* e muitos dos artigos de Arnaldo Jabor na *Folha de São Paulo* – como, por exemplo, “Só o mercado pode produzir talentos reais” (Jabor, 1994) e “Políticos veem a cultura como velha doente” (Jabor, 1996) – defendiam um cinema brasileiro mais comercial, inserido no mercado e independente do Estado, sempre ressaltando os vícios e problemas do cinema brasileiro à época da Embrafilme. No entanto, esqueceram de dizer que o financiamento continuava sendo estatal, agora sob as regras do mercado: daí a importância de um cinema mais comercial e “interessante” às empresas.

Para estimular ainda mais os investimentos em cinema, e partindo das discussões e sugestões apresentadas na Câmara Setorial do Cinema, em 1996 o governo FHC alterou a Lei do Audiovisual, aumentando

o limite a ser deduzido. A partir da medida provisória 1.515, de 15 de agosto, o limite de dedução no imposto de renda para as empresas que investiam em cinema passou de 1% para 3%. Além disso, essa medida provisória dobrou o limite de captação – que passou de R\$ 1,5 milhão para R\$ 3 milhões, possibilitando a realização de filmes mais caros. Permitiu ainda que a contrapartida (o dinheiro empregado diretamente no filme pelo cineasta ou pela empresa produtora) fosse reduzida de 40% para 20%. Ou seja: as empresas podiam investir mais, os filmes podiam dobrar o valor captado e os investimentos diretos do produtor podiam ser menores. O investimento em cinema ficou, portanto, ainda mais atraente. Segundo o Relatório do Ministério da Cultura, de 1996:

O setor do audiovisual, em especial o cinema, teve no país, em 1996, um desempenho excepcional. Assistiu-se à consolidação do processo de renascimento do cinema brasileiro, processo no qual o governo de Fernando Henrique Cardoso desempenhou papel preponderante. Por meio das mudanças que introduziu na Lei do Audiovisual, passou a oferecer condições mais atrativas e diversificadas para o investimento das empresas e produtores cinematográficos (Secretaria do Audiovisual, 1997:16).

No mesmo ano de 1996, foi criada outra Comissão de Cinema, que teve como objetivo discutir e propor medidas sobre a reserva para o filme brasileiro no mercado exibidor (a cota de tela, que desde a implantação da Lei 8.401 em 1992 vinha sendo definida anualmente pelo governo federal), e elaborar um diagnóstico da política cultural cinematográfica praticada até então, sugerindo alterações e novas medidas e leis a serem implantadas. Fizeram parte da Comissão membros do governo e os cineastas e produtores Aníbal Massaini Neto, Luiz Carlos Barreto, Marisa Leão e Roberto Farias.

A partir do trabalho dessa Comissão de Cinema, em 1997, o governo federal aumentou o teto de renúncia fiscal de R\$ 100 milhões para R\$ 120 milhões, possibilitando ainda mais investimentos no setor. O Estado ofereceu (ou se propôs a deixar de arrecadar) R\$ 120 milhões para o cinema neste ano. Além desse investimento

indireto, houve outra edição do Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro, que concedeu valores de até 80 mil reais, distribuídos entre 14 projetos de longas-metragens<sup>2</sup>.

Todos esses benefícios fiscais concedidos pelo Estado, aliados à visibilidade que o cinema brasileiro adquiriu, tornaram possíveis as grandes produções, isto é, os filmes com grandes orçamentos. Afinal, através desses benefícios, as empresas só tinham vantagens para investir no cinema. Caso o filme não fosse bem sucedido, não perderiam nada; caso o filme fosse um sucesso, haveria retorno em marketing, além da possibilidade de resposta financeira, já que a empresa torna-se sócia do filme com a compra dos certificados de investimento audiovisual. O presidente do Instituto Brasileiro de Executivos de Finanças, Ary S. Graça Filho, por meio do artigo intitulado “Cultura é um bom negócio” no *Jornal do Brasil*, discorre sobre essas vantagens:

Arte é um excelente negócio, não só como marketing institucional e mídia espontânea, mas como lucro real. Só para recordar, filmes como *O quatrilho*, *O que é isso, companheiro?* e *Tieta do Agreste*, três recentes sucessos de bilheteria do cinema brasileiro, foram viabilizados e geraram belos dividendos graças a certificados de investimento lançados no mercado financeiro. Isto, sim, é que é rolar os créditos. É *business*. Ou, melhor ainda, *show business* (Graça Filho, 1997).

Com todos os estímulos e benefícios, os incentivos fiscais só aumentaram entre 1995 e 1998. Em 1995, foram R\$ 28 milhões de isenção de impostos utilizados na produção audiovisual; em 1996 foram R\$ 75 milhões; em 1997 foram captados R\$ 113 milhões; e em 1998 R\$ 73 milhões, segundo os dados oficiais (Secretaria do Audiovisual, 2002:4).

Embora o cinema se apresentasse como um “bom negócio” é interessante notar que a maior parte dos investimentos em cinema – e em cultura de uma forma geral – vinha das empresas estatais, estimuladas pelo governo federal a fazê-lo, ainda no intuito de colaborar para a criação da “cultura de investimentos”. Empresas como a Petrobrás, o Banco do Brasil e principalmente as empresas de telecomunicações

(Telebrás, Telesp, Telerj etc.) tornaram-se as principais investidoras do cinema brasileiro<sup>3</sup>.

O Estado contribuiu, de diversas maneiras, para estimular o cinema brasileiro durante o primeiro mandato de FHC: aumentando os limites de dedução de imposto de renda, alterando o teto de renúncia fiscal, reduzindo a contrapartida dos produtores e investindo diretamente, por intermédio das estatais. Com todos esses benefícios, o cinema brasileiro aumentou seus índices de produtividade, além de produzir filmes com orçamentos maiores. Assim, iniciaram-se as grandes produções brasileiras que, embora muito distantes dos orçamentos das produções de Hollywood, podem ser consideradas verdadeiras superproduções se comparadas com os orçamentos médios dos filmes brasileiros. Enquanto *Carlota Joaquina* custou R\$ 400 mil, o filme *Tieta do Agreste* de Cacá Diegues, lançado no ano seguinte, teve um custo total de R\$ 5 milhões, dos quais mais de R\$ 3 milhões vieram por meio de captação; e *Guerra de Canudos* (Sérgio Rezende, 1997) custou R\$ 7 milhões, dos quais R\$ 5,5 milhões foram conseguidos também através do patrocínio via isenção de impostos (segundo dados da Ancine, Agência Nacional de Cinema).

Esses dois filmes, *Tieta do Agreste* e *Guerra de Canudos*, inauguraram os filmes de altos orçamentos do Cinema da Retomada, foram os pioneiros das grandes produções e também iniciaram as polêmicas sobre os custos de produção do cinema no Brasil. O campo cinematográfico, que antes parecia unido em torno da viabilização da produção através das leis de incentivo, agora se dividiu entre dois grupos: um grupo defendendo as grandes produções, argumentando que só assim o cinema brasileiro poderia atingir o público no Brasil e no exterior, e outro militando por um cinema mais barato, argumentando que o dinheiro empregado numa superprodução seria suficiente para realizar dez filmes de orçamento médio. Mais uma vez, o campo cinematográfico, através de suas lutas internas, reeditou de certa forma a polêmica “cinemão” e “cineminha” dos anos 70 e 80, e as discussões geradas para a definição sobre a utilização do dinheiro da Embrafilme, que resultaram na primeira edição do Prêmio Resgate, em 1993.

As polêmicas sobre os grandes orçamentos e as disputas internas no campo cinematográfico aqueceram-se ainda mais a partir

das discussões levantadas pelo *merchandising* do Banco Real no filme *Tieta do Agreste* (o banco foi uma das empresas financiadoras do filme), que foi também o primeiro filme brasileiro coproduzido por uma distribuidora internacional, a Columbia Pictures. Antes mesmo da estreia do filme, a polêmica sobre a parceria internacional e uma possível internacionalização do cinema brasileiro já haviam começado, levando o diretor Cacá Diegues a se manifestar publicamente antes da exibição do filme em circuito comercial. Segundo Diegues:

De um lado, temos o Banco Real, que entrou no lugar do Econômico. De outro, a Columbia Pictures, que entrou num outro apêndice da lei – que permite que as companhias distribuidoras de filmes estrangeiros reinvestam parte do seu imposto sobre lucros em filmes. *Tieta do Agreste* é o primeiro filme brasileiro que bebeu nesta fonte. É um mecanismo extremamente salutar que eu espero que se transforme num sistema (Diegues, 1995b).

82

Mesmo com as justificativas e argumentos de Cacá, o filme recebeu inúmeras críticas, especialmente com relação ao *merchandising*. O que estava em questão, naquele momento, era a concepção do filme na condição de produto da indústria cultural, e o filme de Diegues assumiu esse lado de produto de entretenimento. Nesse sentido, estava perfeitamente adequado à concepção de cultura e de cinema presentes no Cinema da Retomada e, principalmente, no governo FHC. O cineasta deixou isso bem claro:

Assim, penso também que, agora, *Tieta do Agreste* está ajudando a liberar o cinema brasileiro do preconceito contra o *merchandising*, incorporando-o às formas de recursos que permitem a produção dos nossos filmes. Os jornalistas não nos mandavam tanto, sistematicamente, abandonar a proteção do Estado e ir ao mercado? É o que estamos fazendo e, no caso de *Tieta do Agreste*, sem hipocrisia (Diegues, 1996).

Embora Cacá tenha defendido um cinema que é comercial sem vergonha de sê-lo – mesmo sob as críticas da imprensa – no campo cinematográfico a polêmica do filme ganhou outra dimensão, na medida em que se questiona a viabilidade dos filmes de grande orçamento no Brasil. Foi justamente esse tipo de filme, o de grande orçamento (que em geral tem um forte viés de entretenimento) que passou a atrair a atenção das empresas investidoras, o que acabou dificultando as produções médias e os filmes mais “difíceis”, isto é, aqueles que não teriam tanto apelo junto ao público médio ou tratavam de temas polêmicos. O também veterano cineasta Carlos Reichenbach, em um artigo sobre o Cinema da Retomada, explicou a relação entre os investimentos e as superproduções:

Para o investidor, é mais interessante captar recursos para um filme de seis milhões de dólares do que para um de um milhão. Ficamos em dois caminhos, que excluem a produção média: ou o filme é barato, e você paga para realizar, ou é filme de hiperprodução. E os filmes de superprodução não vão se pagar nunca (Reichenbach, 1998:17).

Na sequência da polêmica levantada por *Tieta do Agreste*, outro filme gerou grande estardalhaço: *Guerra de Canudos*, de Sérgio Rezende (1997). Essa superprodução, que recriou a comunidade de Antônio Conselheiro na Bahia e trouxe de volta às telas brasileiras o sertão, tema tão caro ao Cinema Novo, foi muito criticada em relação a três aspectos: seu orçamento elevado, as leituras apresentadas da Guerra de Canudos e do sertão e, sobretudo, por sua associação com a Rede Globo de Televisão. Por hora, vale destacar a polêmica acerca das superproduções, os demais tópicos serão analisados mais adiante.

Se os ânimos já estavam exaltados desde o lançamento de *Tieta do Agreste*, com *Guerra de Canudos* a polarização dentro do campo cinematográfico ganhou força, e as disputas entre os grupos se acirraram. De um lado, um grupo de cineastas que defendia as superproduções, formado principalmente por diretores já consagrados no campo cinematográfico, como Cacá Diegues, o clã Barreto

(Bruno, Fábio e Luiz Carlos à frente), Sérgio Rezende, Zelito Vianna e Hector Babenco. Do outro lado, um grupo de cineastas defendendo a priorização da realização de filmes de orçamento médio e de baixo orçamento, formado por diretores tidos como alternativos, como Carlos Reichenbach, Júlio Bressane, Sérgio Bianchi e Domingos de Oliveira, além dos estreantes em longa-metragem, como Beto Brant, Jorge Furtado, Tata Amaral, Carla Camurati, Lírio Ferreira, Paulo Caldas e outros.

O que estava em questão naquele momento, para além da concepção de filme enquanto produto de entretenimento ou como arte, era a viabilidade das grandes produções no Brasil, onde não havia uma indústria cinematográfica consolidada e o cinema ainda dependia do apoio estatal. Um cinema que não se paga, é feito com o dinheiro público, pode se permitir superproduções para assim conquistar um público maior? Ou o dinheiro deve ser empregado para possibilitar maior democratização do fazer cinematográfico?

Os dois grupos deram diferentes respostas a essas perguntas, como deixaram transparecer em seus discursos. Para o estreante Lucas Amberg,

O Brasil não tem estrutura para filmes com orçamento de R\$ 7 milhões ou mais. Mesmo havendo uma Lei do Audiovisual, uma superprodução não rende bilheteria que cubra um orçamento de R\$ 10 milhões. Então, seria melhor fazer dez filmes de R\$ 1 milhão cada, pois serão dez novos cineastas entrando no mercado (Nagib, 2002:52).

Em um debate promovido pela *Folha de São Paulo* (Gonçalves, 1997) com cinco diretores estreantes em longa-metragem nos anos 90 (Sandra Werneck, Carla Camurati, Tata Amaral, Paulo Caldas e Lírio Ferreira), a tônica dos discursos também foi a defesa de filmes mais baratos, para que mais pessoas pudessem fazer cinema. Além da necessidade de democratização de acesso ao fazer cinematográfico, esses cineastas fizeram críticas ao superfaturamento dos orçamentos nas grandes produções, prática comum no meio cinematográfico no período. Segundo Werneck, “existe uma mentalidade de ‘vamos ganhar na produção’ para o caso de o filme não dar bilheteria...”. Constatação que, para Carla

Camurati, acabará inviabilizando a Retomada. Para Carla, “quem está fazendo isso vai acabar destruindo o cinema... Vai ficar mais caro, mais inflacionado”. As críticas às superproduções chegaram a se direcionar aos cineastas que fazem esse tipo de filme, que também estariam lucrando muito mais. Segundo Paulo Caldas: “a gente sabe que isso existe demais. Não são só os ‘cafetões’ que fazem isso, são os próprios cineastas”. Finalizando o debate, Tata Amaral procurou diferenciar o seu grupo do outro, aquele que realizava as grandes produções. Segundo ela, “É bom ficar claro que a gente não está interessada nisso, que a gente está experimentando outras formas que têm a ver com ética, inclusive”.

De um lado encontravam-se cineastas que defendiam os filmes de baixo orçamento com o objetivo de democratizar o acesso ao fazer cinematográfico, garantindo assim a continuidade da produção e o aumento do número de filmes lançados. De outro lado estavam cineastas que acreditavam que o cinema brasileiro dependia de grandes produções que agradassem ao público e se tornassem produtos de exportação – e portanto deveriam ser priorizadas as superproduções. Segundo Hector Babenco, “o Brasil tem que fazer menos filmes” (Nagib, 2002:81). A lógica é simples: utilizar o dinheiro destinado ao cinema para fazer menos e melhores filmes, mais próximos do padrão de qualidade norte-americano, e que fossem exportados.

Postura semelhante transpareceu no discurso de Cacá Diegues em defesa de *Tieta do Agreste* e principalmente nos argumentos do principal produtor de cinema no Brasil, Luiz Carlos Barreto. Barreto foi um dos articuladores da Lei do Audiovisual e esteve presente em todas as discussões sobre a política cinematográfica. Para ele, a estratégia de priorizar as superproduções seria a forma de garantir a inserção do cinema brasileiro no Brasil e no exterior, e assim garantir a permanência do fazer cinematográfico. Segundo Barreto:

Mas esta história de que não teremos superproduções como *Canudos* em 98 é mentira. Ao contrário, *Chatô, rei do Brasil*, de Guilherme Fontes, e a biografia do Barão de Mauá, de Sérgio Rezende, vão ter orçamentos ainda maiores. E são estes filmes *outdoors* que garantem a visibilidade do cinema brasileiro (Graça, 1997).

As disputas internas entre esses dois grupos correspondem a diferentes concepções sobre o cinema no Brasil e, conseqüentemente, a dois posicionamentos ideológicos distintos, mas não necessariamente opostos. A valorização das superproduções implicou na priorização do cinema na condição de mercadoria para exportação, e apostou em nomes consagrados no campo cinematográfico e em padrões de qualidade para competir com o cinema internacional, mais do que no valor do filme como produtor de sentido. Já a defesa das produções de baixo orçamento, que procurou assim uma maior democratização do acesso ao fazer cinematográfico, apostou em soluções simples e criativas, e viu a importância do cinema no seu valor cultural e não apenas comercial.

Embora os dois grupos discordassem em relação à concepção de cinema enquanto mercadoria ou como produtor de sentido, concordaram em relação ao peso do autor no cinema brasileiro. Isto é, embora os debates tenham se dado em torno do valor comercial ou cultural dos filmes, em ambos os casos a ideia de cinema de autor ainda se encontrou muito presente, tanto que os conflitos se deram entre diretores/autores, exceção feita a Luiz Carlos Barreto, produtor. Persistiu a contradição que marca o pensamento e o fazer cinematográficos brasileiros: autoral em sua concepção, mas tentando inserir-se no esquema da indústria cultural.

Em meio à disputa sobre a priorização de superproduções ou filmes de pequenos orçamentos, o governo federal alterou novamente a legislação sobre a captação de recursos. A partir de julho de 1997 foi permitido aos cineastas e produtores incluir no orçamento um valor destinado à remuneração de empresas ou corretores responsáveis pela captação de recursos, isto é, empresas/corretores que fossem intermediárias entre o cineasta e as empresas patrocinadoras, vendendo os projetos no mercado. O valor cobrado por esse profissional poderia chegar a 10% do orçamento total do filme, o que acabou contribuindo para inflacionar ainda mais os custos dos filmes. Segundo matéria publicada no jornal *O Estado de São Paulo*, menos de seis meses após as alterações na legislação, as corretoras especializadas em cinema já contabilizavam lucros e acumulavam projetos, pois “nesse novo mercado, que a cada dia se solidifica – mas ainda não é autossustentável – a atuação das corretoras cresce na mesma velocidade

dos orçamentos das produções” (Souza, R., 1998). Tornou-se muito mais interessante captar recursos para filmes mais caros, pois o valor recebido pelas corretoras era maior, o que acabou por permitir que as superproduções tivessem mais facilidade de conseguir patrocínio do que os filmes mais baratos, que não contavam com o “empenho” dos captadores de recursos.

Assim como é impossível delimitar um único fator ou motivo que seja responsável direto pela retomada do cinema brasileiro nos anos 90, mas sim uma conjunção de fatores – como a implantação de uma nova política para o cinema, as articulações e movimentações do campo cinematográfico e as diferentes concepções de cinema relacionadas a estas lutas internas do campo – também não se pode relacionar o encarecimento das produções exclusivamente a uma única causa. As alterações na legislação que permitiram um maior valor a ser captado, as disputas entre grupos de cineastas por um modelo de cinema e a figura dos captadores de recursos profissionais são responsáveis por este inflacionamento das produções, assim como o encarecimento dos salários dos profissionais de cinema.

Seja nos filmes de baixo orçamento ou nas superproduções, o que se assistiu nessa fase de maior produtividade do Cinema da Retomada, além do maior número de filmes lançados, foi o reaquecimento do mercado para profissionais de cinema, antes divididos entre a televisão e a publicidade. Uma das marcas distintivas do cinema dos anos 90 foi a elevação técnica (seja na qualidade das imagens, nos cenários, no figurino, nas ambientações, no áudio etc.), e esse avanço esteve diretamente relacionado com a experiência das equipes técnicas na publicidade e na televisão brasileiras, que durante a crise do cinema dos anos 80 e 90, absorveram estes quadros e formaram uma nova geração de profissionais. Como esses outros dois campos do audiovisual brasileiro sempre tiveram maiores recursos financeiros e padrões de qualidade muito mais exigentes, a experiência desses profissionais alterou-se na mesma medida em que os salários e cachês se elevaram.

A importância das equipes de produção para o cinema foi tratada por Pierre Sorlin (1977), que considera os filmes como obras coletivas e se opõe à ideia de que o cinema é uma obra autoral. Para Sorlin, o cinema é produto de uma equipe e não de um diretor:

o diretor coordena a equipe, está presente em todas as fases do trabalho, mas o filme é essencialmente coletivo. Através das relações que se desenvolvem dentro do campo cinematográfico, entre diretores e demais profissionais, as equipes vão adquirindo estilos próprios, modos de fazer diferenciados, que acabam marcando o cinema de um determinado período. Por isso, segundo esse autor, é possível analisar uma série de filmes de uma época, e não apenas as realizações de um determinado diretor – e é o que propõe este trabalho, que se utiliza desta abordagem aliada à teoria dos campos de Bourdieu. Para analisar o Cinema da Retomada, então, faz-se necessário estar atento ao campo cinematográfico e suas relações internas (entre autores e entre equipes) e externas (com o mercado e com o Estado).

Sorlin chama de *corporativismo interno* as relações que se estabelecem entre os profissionais do campo cinematográfico; o corporativismo interno dificulta o acesso ao campo, já que exige cursos, criação de escolas e obrigatoriedade de “estágio” (ou aprendizado na prática) com um profissional já consolidado no campo. Há uma rigorosa divisão de trabalho e uma forte hierarquia, o que acaba minimizando a formação profissional e privilegiando os “contatos”, a prática. É uma forma de proteção do campo, além de gerar grande capacidade de integração interna. Além disso, ocorre uma imposição de regras de conduta, através deste aprendizado na prática: como se aprende com os profissionais já consagrados, determinadas escolhas estéticas ou técnicas são tomadas como normas.

Assim, o apuro técnico do Cinema da Retomada pode ser assim compreendido: os profissionais formaram-se e especializaram-se em outras áreas do audiovisual brasileiro (a televisão e a publicidade) e trouxeram, desses campos, as opções técnicas e estéticas já experimentadas e consagradas, como padrões de fotografia, de luz, de edição e de som, por exemplo. Mas trouxeram também uma elevação nos valores dos salários e cachês, já que a televisão e a publicidade remuneraram melhor os profissionais. Além disso, o maior número de filmes produzidos reaqueceu o mercado para os profissionais, contribuindo para o aumento dos salários. Uma matéria publicada no *Jornal do Brasil*, em junho de 1996, atentou para esse fato, trazendo depoimentos de profissionais. Segundo a matéria:

O eletricista Carlos Alberto de Souza Ribeiro, o Betão, 41 anos, 24 de cinema, que participou de *O quatrilho* e de *O que é isso, companheiro?* é um exemplo. Durante as vacas magras ele mirou seus holofotes para o mercado de comerciais. “Se me convidarem continuo fazendo comercial, mas prefiro cinema. A gente se envolve mais, se sente mais seguro porque trabalha dois ou três meses em cada filme e nesse tempo está garantido. Agora está até melhor de negociar salário” conclui (O Doce..., 1996).

Com mais filmes em fase de produção, os profissionais passaram a ser mais disputados, já que se dividiram entre cinema, publicidade e televisão, e graças a essa maior disputa os salários se elevaram. A elevação dos salários das equipes técnicas, aliada ao quadro de favorecimento das superproduções que contavam com grandes quantias de dinheiro, estavam diretamente ligadas ao inflacionamento dos custos de produção em cinema neste período. Como os salários eram determinados por função e não pelo tipo de filme – por exemplo, um iluminador ganha um piso salarial estabelecido pelo sindicato dos trabalhadores em cinema<sup>4</sup>, independente de trabalhar em uma superprodução ou em um filme de baixo orçamento – o fazer cinematográfico no Brasil ficou mais caro.

Além de contribuir para o inflacionamento dos custos das produções cinematográficas durante os anos 90, graças à elevação dos pisos salariais dos quadros técnicos, a televisão e a publicidade brasileiras também influenciaram a linguagem do Cinema da Retomada, como veremos agora.

### 3. Uma indústria audiovisual?

Em meio aos sucessos de público e crítica, às discussões levantadas pelas superproduções e ao encarecimento dos custos de produção, o primeiro mandato de FHC assistiu à incorporação de técnicas, linguagens e padrões estéticos da publicidade e da televisão pelo cinema brasileiro. O campo do cinema se viu permeado pelos campos

da publicidade e da televisão, e essa permeabilidade colaborou para construir o aspecto distintivo ao Cinema da Retomada, uma marca que o diferenciou de demais períodos da cinematografia brasileira. Além disso, a partir de então, campo cinematográfico e Estado se voltaram para tentar formar um mercado audiovisual no Brasil, que incluísse cinema, televisão, publicidade e vídeo.

Ao analisar as mudanças culturais, a cidadania e o consumo nas sociedades contemporâneas, Nestor Garcia Canclini entende o cinema como parte de uma indústria cultural que inclui televisão, publicidade e vídeo – como ocorre na estratégia de sinergia que o cinema norte-americano adota desde o final dos anos 60. Mas, segundo esse autor, para que essa integração se dê em outros cinemas além de Hollywood, é preciso “se reposicionar a indústria cultural – cinema, televisão e vídeo – numa política multimídia, que inclua também publicidade e outros derivados comerciais das práticas simbólicas de massa” (Canclini, 1995:70).

O que ocorreu foi que nesse período do cinema brasileiro, a integração com a televisão, o vídeo e a publicidade se deu apenas através da linguagem, da técnica e da estética, e não atingiu o ponto crucial, que seria a integração comercial através da formação de um mercado audiovisual. Para usarmos os termos de Canclini, não houve a elaboração de uma política multimídia que reposicionasse a indústria cultural brasileira. As alterações na legislação efetuada visavam garantir condições de financiamento da produção cinematográfica por meio da renúncia fiscal, mas não houve medida ou lei que incentivasse ou comprometesse a televisão e a publicidade brasileiras com a produção cinematográfica.

Como o cinema se tornou um bom negócio, passou a atrair a atenção dos outros campos do audiovisual. Algumas produtoras que trabalhavam apenas com publicidade se interessaram pelo cinema, como a O2 Filmes de Fernando Meirelles, e a maior emissora de televisão do Brasil, a Rede Globo, que, em 1998, lançou no mercado sua produtora cinematográfica, a Globo Filmes. Mas a inserção no campo cinematográfico de produtoras de publicidade e emissoras de televisão, por si só, não pode ser considerada uma integração de mercado audiovisual, por dois motivos: 1. não houve qualquer garantia legal de obrigatoriedade de exibição do cinema brasileiro nas emissoras de

televisão, nem medida que estimulasse a parceria cinema e televisão; 2. não houve a elaboração de um mecanismo de financiamento do cinema através de contribuição da publicidade – o que só vai ocorrer em 2001, com a criação da Ancine e a aprovação da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica (Condecine), que cobra uma taxa das produtoras de filmes e vídeos publicitários, e essa taxa é revertida para a produção cinematográfica (de acordo com a Medida Provisória nº 2.228-1, de 06 de setembro de 2001).

Assistiu-se então à incorporação de padrões estéticos, técnicos e de linguagem da televisão e da publicidade no Cinema da Retomada, graças à entrada de profissionais, emissoras e produtoras destes campos no campo cinematográfico. E esses novos padrões, que acabaram tornando-se uma das marcas distintivas do Cinema da Retomada – principalmente no que se refere à ideia de um maior apuro técnico – foram também os maiores alvos da crítica do período, iniciando uma polêmica que se estende até os dias atuais.

Antes de iniciarmos a análise da polêmica sobre as incorporações de linguagens, técnicas e estéticas publicitárias e televisivas pelo Cinema da Retomada, que ganharam forma principalmente através da expressão “Cosmética da Fome” cunhada pela pesquisadora Ivana Bentes (2001a)<sup>5</sup>, vale fazer um pequeno histórico das relações entre o campo cinematográfico e os campos da televisão e da publicidade no Brasil, isto é, da indústria do audiovisual brasileira.

Durante o período de consolidação da indústria cultural no Brasil, que se deu nas décadas de 1960 e 1970 durante a ditadura militar, os três campos da indústria do audiovisual se desenvolveram, mas não de forma interligada. A ligação entre televisão e publicidade foi imediata, e estes campos tiveram sua consolidação nos anos 60, enquanto o cinema cresceu paralelamente e viveu sua fase mais popular e produtiva durante a década de 1970. Nos três casos, a atuação do Estado foi determinante, mas esta deu-se de forma distinta. No caso da televisão, por meio das concessões e facilidades para a formação das grandes redes de televisão, com emissoras integrando todo o território nacional, que contou com grande investimento estatal em tecnologia e para o barateamento dos aparelhos; no caso do cinema, por intermédio da Embrafilme; e na publicidade, através da publicidade oficial, que manteve o setor com seus altos investimentos.

A consolidação da publicidade para a indústria cultural é fundamental, pois é a publicidade que mantém os outros campos, através dos anúncios. A publicidade “paga” a televisão, o rádio e a imprensa, que não são capazes de se manterem sozinhos. Segundo Renato Ortiz, “seria impossível considerarmos o advento de uma indústria cultural sem levarmos em conta o avanço da publicidade; em grande parte, é através dela que todo o complexo de comunicação se mantém” (Ortiz, 1988:130).

A televisão e a publicidade no Brasil sempre foram intimamente ligadas, e ao estimular o desenvolvimento de ambas, o Estado garantiu a consolidação e, mais do que isso, a manutenção desses dois campos. Já com o cinema, a estratégia estatal foi outra: a Embrafilme proporcionou a manutenção e o crescimento da produção de filmes durante seu período de existência, mas não conseguiu consolidar uma indústria cinematográfica independente do Estado. Ou seja, os estímulos e facilidades dados à televisão e à publicidade serviram para ajudar a implementar esses campos que depois conseguiram se manter sozinhos, enquanto o estímulo dado ao cinema não conseguiu torná-lo autossustentável.

A dependência do cinema brasileiro em relação ao Estado se deu, principalmente, pelo seu afastamento dos outros campos do audiovisual: se houvesse uma integração real com a televisão e a publicidade, haveria grandes possibilidades de reverter esse quadro de dependência. Para melhor percebermos como essa dissociação entre o cinema e os campos da televisão e da publicidade é característica da indústria cultural nacional, é interessante notar o exemplo dado por José Mário Ortiz Ramos, em suas análises sobre a cultura popular de massa no Brasil (Ramos, J., 2004). Ao analisar o cinema brasileiro do final da década de 1970, o autor comenta o distanciamento entre cinema e publicidade, argumentando que “a inserção do cinema nesse universo publicitário nem sempre é tranquila, mesclando as dificuldades materiais com um realinhamento de formas de pensar dos cineastas” (Ramos, J., 2004:37). Isso quer dizer que a concepção de cinema como arte, e não como produto de entretenimento, muito presente no pensamento cinematográfico brasileiro do período, aliada à estratégia estatal utilizada para incentivar o desenvolvimento dos diferentes campos do audiovisual, foram responsáveis pelo

distanciamento dos campos. E esse distanciamento, por sua vez, contribuiu para a manutenção da dependência do cinema em relação ao Estado.

Em relação à televisão, o distanciamento do cinema brasileiro também ocorreu de forma semelhante. Embora o campo da televisão se desenvolvesse paralelamente ao do cinema, sempre houve uma espécie de “preconceito” por grande parte dos cineastas em se ligar a essa atividade, considerada mais comercial, enquanto o cinema se apresentava como uma atividade artística, produtora de sentido e não apenas uma mercadoria. Ainda segundo José Mário Ortiz Ramos, sobre a ausência de ligação entre o cinema e a televisão no Brasil:

Triste desenrolar das relações entre o cinema e a televisão. O cinema mais nitidamente popular de massa, o da Boca, não consegue uma interlocução mais ampla, devido ao seu fechamento em torno de temáticas visando um público específico, e ao padrão de produção inferior. [...] O cinema mais “culto” sofre por seu passado politizado, sua pouca familiaridade com o “divertimento”, seu apego às práticas “artesaniais”, se mostrando, assim, inadequado para a indústria televisiva (Ramos, J., 2004:89).

Os cineastas não queriam trabalhar na televisão, considerada “menor”, e esta, por sua vez, não se interessava pelo cinema nacional, considerado sem qualidade técnica ou distante do gosto do público. Para o campo cinematográfico, a ligação com a televisão deveria se dar por meio da exibição dos filmes brasileiros nas emissoras nacionais, que sempre preferiram o produto estrangeiro. Embora houvesse uma pressão para que o Estado garantisse, via legislação, uma cota mínima de exibição do filme nacional nas emissoras abertas, essa garantia nunca foi conseguida.

A união entre os três campos (cinema, televisão e publicidade) para a formação de uma indústria cultural audiovisual no Brasil, embora já estivesse presente nas discussões entre produtores e Estado desde a década de 1970, sempre foi postergada. O cinema se desenvolveu a margem dessa indústria cultural nascente nos anos 60 e 70, e os cineastas apresentaram muita dificuldade em se perceberem como parte do mercado

audiovisual. A impressão que se tem é que os cineastas fizeram publicidade “por um tempo”, televisão “para ganhar dinheiro”, mas não conseguiram se enxergar como profissionais do audiovisual, como não conceberam o cinema dentro de uma indústria cultural audiovisual.

Da mesma forma que, entre as décadas de 1960 a 1980, houve um preconceito do profissional de cinema em se ligar à publicidade e à televisão, os profissionais desses dois campos também procuraram se distanciar do cinema, muitas vezes visto como atividade desenvolvida por profissionais “do mal feito”, da falta de cumprimento de prazos, da indisciplina e do artesanato. Esses estereótipos e preconceitos serviram, na verdade, para delimitar as diferenças e singularidades de cada um dos campos do audiovisual, que se relacionavam, mas tentavam preservar sua autonomia. Funcionaram como estratégias de legitimação e diferenciação, que no momento de constituição dos campos foram essenciais para consolidá-los e mantê-los como esferas autônomas.

Atentar para a singularidade da formação da indústria cultural no Brasil se fez necessário para entendermos as origens do distanciamento do cinema em relação aos outros campos do audiovisual. Pudemos perceber como a aproximação entre os campos, durante o Cinema da Retomada, tornou-se uma característica marcante desse cinema – característica essa que foi alvo de muitas críticas, despertando polêmicas até hoje.

No início do Cinema da Retomada, a associação entre cinema, televisão e publicidade deu-se graças à circulação de profissionais entre esse três campos, como já vimos. Mas com o aumento das produções e a maior visibilidade dos filmes, começaram a surgir alianças entre esses três campos, principalmente entre cinema e televisão.

A primeira iniciativa em relação a essa parceria deu-se por intermédio da TV Cultura de São Paulo, que coproduziu, em 1994, um longa-metragem em episódios de Cacá Diegues (*Veja esta canção*), inicialmente exibido na televisão, chegando depois ao circuito exibidor comercial. A experiência desse filme foi considerada bem sucedida pela emissora, e, durante a segunda metade dos anos 90, a TV Cultura, juntamente com o governo do Estado de São Paulo, lançou um projeto de parceria para cineastas paulistas, o PIC – Programa de Incentivo ao Cinema. O programa, iniciado em 1990, teve

seu maior investimento em 1996, quando coproduziu doze filmes de longa-metragem. A parceria funcionava da seguinte forma: os projetos que eram selecionados pela emissora recebiam um investimento de até R\$ 400 mil, além de apoio técnico para produção; a emissora ainda avalizava o projeto para captação, através da garantia de exibição na televisão após a exibição em circuito comercial. A TV Cultura também contribuía para o marketing do filme e veiculava publicidade das produções em sua programação diária. Foram contemplados com o PIC os filmes *Ação entre amigos* (1998) de Beto Brant, *Cronicamente inviável* (2000) de Sérgio Bianchi e *O cineasta da selva* (1997) de Aurélio Michilis, entre outros. Na edição do PIC de 1997, o governo do Estado de São Paulo destinou para o programa R\$ 4,8 milhões, segundo informações do jornal *O Estado de São Paulo*. Segundo o jornal, a TV Cultura foi pioneira no casamento entre cinema e TV no Brasil. Antes mesmo do lançamento do PIC, a emissora foi coprodutora dos longas *Vêja esta canção*, de Carlos Diegues, e *Sombras de Julho*, de Marcos Altberg, que estrearam primeiro na emissora estatal (PIC Sedimenta parceria..., 1997).

A iniciativa foi muito bem recebida no campo cinematográfico, mas ainda não se apregoava a necessidade de consolidação da indústria do audiovisual no Brasil, já que nesse momento o cinema contava com relativa facilidade para conseguir investidores, e essa facilidade fez com que essas preocupações ficassem em segundo plano. Como os cineastas estavam conseguindo realizar seus filmes, não houve maior preocupação em elaborar estratégias que integrassem o cinema à televisão e à publicidade, para assim tornar-se autossustentável. É um reflexo da mentalidade do cineasta como o “Louco por Cinema”, que se preocupa prioritariamente em fazer seu filme – mentalidade esta que será questionada (como já havia sido inúmeras vezes) nos Congressos de Cinema (de 2000 e 2001), mas isso após a crise do final de 1998.

Ainda em 1997, uma notícia movimentou o campo cinematográfico: a Rede Globo, maior rede de televisão do Brasil, lançar-se-ia na produção cinematográfica, buscando parcerias e eventuais investidores. Na realidade, a entrada da Globo no cinema só se dará em 1998, por meio da criação da Globo Filmes, mas as primeiras articulações e movimentações começaram ainda em 1997, conforme se constata na matéria publicada na *Folha de São Paulo*, em dezembro de 1997:

Está previsto para o próximo dia 17, no Projac, a criação oficial da Globo Filmes, divisão destinada à produção de filmes para o cinema. O novo núcleo é comandado por uma trinca de diretores: Daniel Filho, que assume a área artística, Tom Florido, responsável por novos projetos, e Marco Aurélio Marcondes, conhecedor do mercado na área de distribuição. Para expor seus planos, no dia 17, a Globo convida diretores, roteiristas e profissionais da indústria de cinema, além de empresários capazes de patrocinar tal iniciativa (Padiglione, 1997).

É interessante notar que a Rede Globo de Televisão, por se tratar de uma concessão pública, não poderia contar com patrocínio advindo de renúncia fiscal, então a estratégia inicial da rede foi se associar a produtores independentes, que pudessem captar dinheiro através da renúncia fiscal, para assim entrar no mercado cinematográfico.

96 Antes da criação da Globo Filmes, essa empresa já vinha “ensaiando” sua entrada no setor cinematográfico como, por exemplo, por meio da parceria realizada no filme *Guerra de Canudos* de Sérgio Rezende. Nesse caso, a emissora comprou os direitos de exibição do filme antes dele ser finalizado, e atuou como uma coprodutora. Segundo Rezende,

[*Guerra de Canudos*] foi a primeira experiência da Rede Globo em participar de um filme desde a produção. Geralmente a TV compra os filmes prontos, mas no caso de *Canudos* ela associou-se ao filme desde o projeto (1996). Para nós, foi uma experiência positiva. Sobretudo porque eles pagaram um preço que nunca tinham pago até então e nunca mais vão pagar. Foi o maior preço que um filme brasileiro já conseguiu na televisão (Nagib, 2002:383).

Essa primeira experiência de parceria deu-se pela compra antecipada dos direitos de exibição na televisão (*Guerra de Canudos* foi exibido em episódios na televisão, como uma pequena série), e a

partir daí a Rede Globo começou a investir seus recursos para montar sua própria produtora, a Globo Filmes. A situação da rede de televisão é invejável na indústria cultural brasileira, e ela é uma das maiores empresas de comunicação do mundo. Ao entrar no setor cinematográfico, a Globo levou consigo seu *star system*, as fórmulas de sucesso já padronizadas pela televisão, e sua gigantesca infraestrutura, que inclui estúdios, equipe técnica qualificada e equipamentos de ponta. Em outras palavras, o “padrão Globo de qualidade”, já consagrado no Brasil todo e em diversos outros países, através, principalmente, da exportação de telenovelas. Além disso, com a divulgação feita nas emissoras da rede, a probabilidade de um filme atingir o grande público passou a ser muito maior. Segundo o texto de apresentação da Globo Filmes, no site da produtora:

A Globo Filmes foi criada em 1998 com os objetivos de contribuir para o fortalecimento da indústria audiovisual brasileira e aumentar a sinergia entre o cinema e a TV. [...] A Globo Filmes participou da produção de 34 filmes que atingiram mais de 50 milhões de espectadores nas salas de cinema. Formou parceiras com cerca de 16 produtores independentes e contribuiu significativamente para a divulgação do enorme talento e criatividade dos profissionais de audiovisual brasileiro e da diversidade de temas e estilos dos mais diversos diretores oriundos do cinema, da televisão e da publicidade (cf. o site Globo Filmes).

A ideia que norteou a criação da Globo Filmes foi muito clara: a sinergia entre cinema, televisão e publicidade, partindo da enorme capacidade de penetração junto ao público brasileiro já consolidada através da Rede Globo de Televisão. A criação da Globo Filmes, e sua posterior liderança no mercado cinematográfico (após o ano 2000, como veremos) foram marcos no Cinema da Retomada, e contribuíram significativamente para caracterizar esse cinema. A Rede Globo realizou, sozinha e a seu modo, a integração dos três campos do audiovisual brasileiro, fazendo sua própria “política multimídia” para retomarmos o termo de Canclini, o que alterou significativamente o

mercado cinematográfico no Brasil – e o campo do cinema precisou se reorganizar para sobreviver nesse novo mercado.

Como estratégia de conquista do mercado, em 1998 a Globo Filmes iniciou suas atividades na coprodução de filmes do próprio elenco da emissora, como as produções de Renato Aragão (*Simão, o fantasma trapalhão*, 1998 – direção de Paulo Aragão) e Angélica (*Zoando na TV*, 1999 – direção de José Alvarenga Jr.). Além disso, também associou-se às produções de Cacá Diegues (*Orfeu*, 1999) e Bruno Barreto (*Bossa nova*, 2000). Nesse primeiro momento, a emissora associou-se a filmes já em fase de produção, utilizando principalmente a divulgação dos mesmos na programação da emissora como moeda de troca. Foi uma estratégia de marketing certa: com a divulgação na Rede Globo e o *star system* da emissora, os filmes tiveram mídia garantida e ótimas perspectivas de público, e isso fez com que as empresas se interessassem em investir, já que garantiam a visibilidade de sua marca.

A criação da Globo Filmes dividiu novamente o campo cinematográfico: um grupo de cineastas apoiou a inserção da Rede Globo no cinema, enquanto para os cineastas tidos como mais “alternativos” ou que tinham menos inserção comercial, a preocupação foi com a possível hegemonia da emissora no setor.

Para Luiz Carlos Barreto, parceiro da Globo Filmes,

A Globo não vai concorrer com os produtores independentes. Ao contrário, ela vai se associar aos que apresentem projetos, que evidentemente sejam de interesse dela. Acredito que os investidores vão se pautar pela qualidade dos projetos e não pela presença da Globo. [...] O acirramento da concorrência no mercado cinematográfico brasileiro aconteceu desde a Lei do Audiovisual, de 1994, e não vai sofrer grandes alterações por causa da Globo Filmes (Parceria TV..., 1998).

Enquanto para Barreto a Globo Filmes não alteraria a concorrência no mercado, mesmo contando com um enorme poder de fogo associado à emissora, para o escritor e roteirista Alcione Araújo a entrada da Globo no cinema significa:

[O] risco de extensão ao cinema da hegemonia que ela tem na televisão [...] A supremacia da TV Globo vai limitar a diversidade de enfoques temáticos e abordagens estéticas no cinema brasileiro. Os projetos desenvolvidos estarão sob uma mesma ideologia, o que vai impedir que a pluralidade do Brasil, sua maior riqueza, seja explorada de diversas formas (*idem*).

Porém, a associação com a televisão, mesmo que para alguns despertasse o receio, em geral foi bem recebida pelo campo cinematográfico no tocante às coproduções, à divulgação e ao dinheiro diretamente investido na produção. A integração cinema/televisão foi bem vista, mas o receio era de que, através da Globo Filmes, houvesse uma imposição de características estéticas próprias dessa emissora nos filmes por ela produzidos. Porque o que se deu, na verdade, não foi uma integração do cinema com a televisão e a publicidade, mas sim a entrada da Rede Globo no campo do cinema; as emissoras de televisão não passaram a exibir mais filmes nacionais, como era a reivindicação da classe cinematográfica; a publicidade também não se associou ao cinema – pelo menos, não economicamente. A maior rede de televisão do Brasil começou a produzir filmes, e isso alterou substancialmente o mercado cinematográfico.

Nesse momento de agitação no campo cinematográfico, causada pela Globo Filmes, e graças ao sucesso de *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), iniciou-se uma grande polêmica acerca da incorporação das linguagens da televisão e da publicidade pelo Cinema da Retomada, polêmica essa que nos anos seguintes irá extrapolar o campo cinematográfico e ganhar as páginas dos jornais. O que vale destacar, em relação à incorporação das estéticas publicitária e televisiva pelo cinema, é que, em grande parte, isso se relacionou diretamente à experiência prévia de muitos dos cineastas estreados, que vieram da televisão e da publicidade (como Beto Brant, Jorge Furtado, Guel Arraes, Andrucha Waddington e Fernando Meirelles, por exemplo). E mesmo muitos cineastas já consagrados no campo, que durante o período de crise, estiveram trabalhando com publicidade e com televisão.

O Cinema da Retomada, por meio das parcerias com as emissoras de televisão e da experiência de muitos diretores na publicidade, assistiu à cristalização de uma estética audiovisual, em que o cinema incorporou elementos característicos dos outros campos do audiovisual como, por exemplo, os padrões de fotografia e iluminação, os enquadramentos mais fechados, a caracterização dos personagens etc. Logicamente, essa mistura entre as estéticas e linguagens dos três campos do audiovisual não se deu sem crises e questionamentos, que se acirraram a partir do final da década de 1990 e serão melhor analisadas a seguir. Tecnicamente, porém, grandes avanços foram conseguidos, e não há razões para retroceder: como a publicidade e a televisão brasileiras já trabalhavam com equipamentos e técnicas de última geração, o mesmo agora se deu com o cinema. É visível o salto qualitativo técnico que a produção de longas-metragens deu na década de 1990.

100 O peso da publicidade e da prática dos técnicos nesse meio foi inegável no Cinema da Retomada. Duas das maiores produtoras que começaram a fazer cinema no período, a Conspiração Filmes e a O2, eram produtoras tradicionalmente publicitárias. A primeira merece uma nota à parte: seus sócios montaram a empresa, no início dos anos 90, para fazer cinema, mas devido à crise da atividade foram “obrigados” a fazer publicidade e videoclipes, até conseguirem lançar o primeiro longa-metragem, o projeto coletivo *Traição* (Arthur Fontes, Cláudio Torres e José Henrique Fonseca, 1998). Já a O2, uma das maiores produtoras publicitárias de São Paulo, nunca havia produzido filmes até *Domésticas* (Fernando Meirelles e Nando Olival, 2000). Entre os diretores mais “visíveis” do período, isto é, aqueles que tiveram filmes de maior repercussão crítica, Beto Brant (*Os matadores*, 1997 e *Ação entre amigos*, 1998), Murilo Salles (*Como nascem os anjos*, 1996) e Lírio Ferreira (*Baile perfumado*, 1997) também trabalhavam com publicidade antes do cinema (cf. depoimentos em Nagib, 2002).

Somado às estéticas e técnicas publicitárias e às alianças com as emissoras de televisão, outro importante fator que influenciou o Cinema da Retomada foi o videoclipe. A MTV (emissora de televisão dedicada à música, filiada a uma rede com sede nos Estados Unidos) chegou ao Brasil em 1991, e grande parte dos diretores estreantes também trabalhou com videoclipe. A Vídeo Filmes, empresa dos

irmãos Walter Salles e João Moreira Salles, por exemplo, começou a produzir videoclipes e documentários musicais antes mesmo de fazer filmes; a Conspiração Filmes também, além da publicidade, foi a responsável pelos primeiros videoclipes produzidos no Brasil. O videoclipe tem uma linguagem própria e privilegia um tipo de edição que leva em conta a velocidade e a profusão de imagens. Não cabe neste momento uma discussão mais elaborada acerca da estética do videoclipe, mas vale apontar como o cinema dos anos 90 esteve permeável a essas influências externas, graças às experiências de diretores, autores e técnicos. Além disso, começou a se delimitar a ideia de indústria audiovisual, sem separações rígidas entre os campos do cinema, da televisão e da publicidade – ideia essa que será mais discutida na década seguinte.

É viável olhar o cinema separadamente dos outros campos do audiovisual? A questão se colocou aqui de forma incipiente, mas ganhará maior destaque a partir da crise do Cinema da Retomada, entre 1998 e 1999. Essa questão, que permeou a discussão sobre a linguagem cinematográfica e as características do Cinema da Retomada, apontou para um problema do campo cinematográfico brasileiro: o Cinema da Retomada não se assumiu como entretenimento e quis para si um *status* de arte, diferenciando-se da televisão e da publicidade. No entanto, justamente nesse momento, os filmes cada vez mais cediam aos apelos da indústria cultural, devido à necessidade de conseguir patrocínios através do mercado. Além disso, em tempos de mundialização e com a indústria do audiovisual cada vez mais ampla, incorporando internet, celulares e inúmeras novas mídias, essas discussões do cinema brasileiro dos anos 90 ficaram datadas, e precisaram ser revistas. Em parte, essa revisão se iniciará nos congressos de cinema (2000 e 2001), mas aguarda até hoje uma solução.

101

#### 4. O cinema da diversidade

A maior integração do cinema, televisão e publicidade contribuiu significativamente para a construção de uma das marcas de distinção do Cinema da Retomada em relação a outros períodos e ciclos da cinematografia brasileira, dada a permeabilidade desse cinema

em relação à televisão e à publicidade. Mas será que, a partir dessa característica distintiva, o Cinema da Retomada pode ser considerado um movimento organizado no campo cinematográfico – ou uma formação, para usarmos os termos de Raymond Williams (1992)?

O conceito de formação desse autor diz respeito a movimentos organizados ou grupos de artistas envolvidos com um projeto comum. Para Williams, é essencial em uma abordagem sociológica da cultura que se analisem as instituições (principalmente o Estado e o mercado) e as formações (que são formas de organização e de auto-organização dos produtores culturais e artistas). Dentre os tipos de formações presentes nas sociedades modernas, destacam-se os *movimentos*, que são tipos de formação “em que os artistas se congregam na busca comum de alguma meta específica” (Williams, 1992:62). Segundo o teórico britânico, para identificar um movimento é necessário detectar uma das seguintes características de organização interna: 1. exigência de participação formal dos membros; 2. organização de um manifesto público; 3. ser fruto da associação consciente ou identificação grupal (Ibidem, p.68).

102

Ora, no Cinema da Retomada, não se encontra organização interna: não houve qualquer tipo de exigência de filiação ou participação formal, não houve um manifesto público, nem associação consciente ou identificação grupal. Mas se o Cinema da Retomada não foi um movimento, como defini-lo? O que faz com que os filmes realizados a partir de meados da década de 1990 fossem considerados como parte do Cinema da Retomada? Antes ainda, como definir o Cinema da Retomada?

Antes de responder a essas questões, vale ressaltar a importância da análise do Cinema da Retomada com base nas relações do campo cinematográfico com o Estado. Dessa forma, é possível deixar transparecer as diferenças, disputas e lutas internas dos cineastas no campo do cinema e seu relacionamento com o campo do poder – o que sob a percepção do Cinema da Retomada como um movimento ficaria “encoberto” ou difícil de delimitar.

Isso posto, voltemos às questões. Embora o Cinema da Retomada não tenha sido um movimento, a maioria dos cineastas que realizou filmes no período aceitou muito bem esse rótulo, que apareceu também no discurso oficial e na mídia. Mesmo afirmando que não se tratava de um movimento, os cineastas acabaram incorporando

o título de Cinema da Retomada, em uma tentativa de definir-se, de distinguir-se de outros períodos da cinematografia brasileira, o que facilitou a identificação e acabou criando um vínculo entre cineastas tão diferentes. Segundo Bourdieu,

Assim como os críticos e o público são instados a buscar e a inventar os vínculos capazes de reunir as obras publicadas com o mesmo selo, também os autores foram definidos por esta definição pública de seu empreendimento na medida em que se viram forçados a definir-se em relação a ela (Bourdieu, 1992:164).

A partir da criação do rótulo Cinema da Retomada, utilizado pela mídia desde o início da implantação das leis de incentivo, os cineastas assim definidos precisaram se posicionar, mesmo que fosse como tentativa de refutar este “selo”. E o que houve foi que os cineastas incorporaram a definição, mas com um pequeno ajuste: o Cinema da Retomada apareceu como um sinônimo de cinema da diversidade, numa estratégia que aceitou a rotulação, desde que entendida como “tudo o que for produzido a partir de meados dos anos 90 é Cinema da Retomada, cuja característica principal é a diversidade”.

Assim, pelo discurso dos cineastas e da crítica, que depois foram incorporados pelo discurso oficial, o Cinema da Retomada passou a ser entendido como o cinema da diversidade, englobando toda a produção brasileira realizada a partir da criação das leis de incentivo. A característica primordial desse cinema foi a afirmação de que se tratava de um cinema “sem diretrizes”, sem um posicionamento único, em que tudo era permitido. É interessante notar que, a partir da ideia de diversidade, antevê-se a questão da autoria norteando o pensamento cinematográfico brasileiro: o que conta é o autor, a obra única, e não qualquer tipo de filiação estética, política, ideológica ou mesmo através dos gêneros cinematográficos. Dessa forma, o Cinema da Retomada, embora se queira mais ligado ao mercado e atento ao público, reforçou a ideia de cinema de autor.

Sob o manto da diversidade, o selo Cinema da Retomada pôde ser utilizado sem que ele se transformasse em camisa de força estética, política ou ideológica. Se a ideia de Retomada já vinha sendo

utilizada desde 1993, com a maior visibilidade do cinema brasileiro a partir de 1995 esse título foi incorporado pelo campo cinematográfico. Segundo o cineasta Lírio Ferreira, “não há mais um discurso único, como na década de 1960. Isso é o presente, é o que está começando a acontecer agora” (Gonçalves, 1997).

Este pequeno trecho da fala de Lírio Ferreira é bastante significativo, porque permite identificar as duas principais características do Cinema da Retomada, escondidas na ideia da diversidade: a não filiação a qualquer diretriz estética, política ou social, e a necessidade de diferenciação e diálogo como o Cinema Novo. A partir dessas duas características o Cinema da Retomada pode então ser compreendido e definido. Enquanto a primeira carrega as marcas do final do século XX, como o individualismo e a ausência de projetos coletivos e abrangentes, a segunda faz-se necessária para legitimar esse cinema, por meio das comparações sempre presentes com o Cinema Novo.

O Cinema da Retomada não apresentou qualquer projeto político mais amplo, não operou com uma única visão de país e não participou da elaboração de alguma proposta coletiva para o Brasil – em clara oposição ao Cinema Novo<sup>6</sup>. Foi um cinema autoral, que se apresentou como uma necessidade de expressão dos cineastas, e não teve como horizonte projetos coletivos – nas palavras de Tata Amaral, os filmes da Retomada são “necessários a seus autores” (Nagib, 1997). Nesse sentido, pode-se falar em um cinema que refletiu o individualismo do período, percebido na ausência de projetos abrangentes, tanto para a sociedade brasileira quanto para o campo cinematográfico. Esse individualismo esteve presente nos próprios filmes, que apresentavam tramas e conflitos que se resolveram através da “solução individual”, como veremos a seguir.

Antes de analisarmos as “soluções individuais” apresentadas por alguns filmes da Retomada, entretanto, é necessário perceber como a ideia de cinema de autor ainda é a tônica do pensamento cinematográfico brasileiro. Embora se distancie do Cinema Novo em relação à elaboração de um projeto político para o Brasil, o Cinema da Retomada é constantemente comparado a esse movimento – e em geral no tocante à autoria. Para Lúcia Nagib, a produção dos anos 90 apresenta uma ligação com o Cinema Novo justamente pela noção de cinema de autor, presente nos filmes da Retomada, que têm “a cara

de seus autores. Cinema de autor – eis outro conceito cinemanovista que renasce e revela o elo histórico entre as produções.” (*idem*)

Através da noção de cinema da diversidade, além da falta de um projeto político mais amplo aliou-se a ideia de autor. A diversidade, então, apresentou-se como a total liberdade; não havia a necessidade de fazer um cinema popular, revolucionário, comercial ou qualquer outro tipo de cinema: o que importava era a manifestação artística do cineasta. A possibilidade de liberdade dava o tom do discurso dos cineastas, tanto os estreantes quanto os já consagrados no campo cinematográfico. Cacá Diegues, um dos principais cineastas brasileiros, ligado ao grupo do Cinema Novo, defendeu a diversidade e a liberdade do cinema brasileiro dos anos 90 e criticou a busca de unidade neste cinema. Para ele:

Uma das coisas mais formidáveis nessa nova safra é a grande liberdade temática e cinematográfica que ela representa. Ninguém está obrigado a fazer um tipo de filme. Temos aí desde o *Menino maluquinho*, *Carlota Joaquina*, *O quatrilho*, *Mandarim*, *Sábado*, *Terra estrangeira*... Temos um grupo de filmes que atende a espectadores totalmente diferentes. Não quero unidade. Acho a unidade pretexto para burrice. (Diegues, 1995b)

105

A diversidade e a liberdade deram o tom dos discursos e encobriram a ausência de projetos e propostas mais abrangentes – não só para o país, mas para o próprio cinema brasileiro, que nesse primeiro momento da utilização das leis de incentivo esteve mais preocupado em produzir e não deu a devida atenção à cadeia cinematográfica como um todo. Só com a crise da produção cinematográfica e as dificuldades para a obtenção de financiamentos a partir de 1999, é que ocorrerá uma revisão das perspectivas e propostas apresentadas para a viabilização do cinema brasileiro, paralelamente à volta do discurso político no campo cinematográfico.

Em sua análise sobre o cinema brasileiro contemporâneo, Ismail Xavier associa a diversidade do Cinema da Retomada à ausência de debates, que contribuiu para transformar o fazer cinematográfico

em uma atividade cada vez mais profissional e comercial. Segundo esse autor, nos anos 90:

O clima cultural, porém, não realçou questões de princípio como polos de debate, seja a questão nacional, a oposição entre vanguarda e mercado, a disparidade de orçamentos e estilos. A tônica, desde 1993, tem sido o pragmatismo (Xavier, 2001:41).

Embora o discurso da diversidade esconda a ausência de projetos e perspectivas políticas, sociais ou estéticas mais abrangentes do Cinema da Retomada, é inegável que os resultados dessa liberdade de criação foram muito interessantes, como se vê ao longo da produção do período (ver tabela 01, em anexo). Sem qualquer doutrina ou camisa de força, o que se assistiu foi a proliferação de estilos, temáticas, abordagens e pontos de vista. Dois aspectos podem ser destacados como constituintes da tão proclamada diversidade: a realização de filmes em todas as regiões do Brasil e a grande variedade de cineastas produzindo nesse período – além de veteranos e estreantes, houve um significativo aumento do número de mulheres estreando na direção de longas-metragens.

Segundo dados apresentados pela revista eletrônica *Contracam-  
po* (Dicionário: os 114 Cineastas..., 2003), entre 1995 e 2003, mais de cem cineastas estrearam na direção de longas-metragens, convivendo com os diretores veteranos que também retomaram a produção nesse período (como Nelson Pereira dos Santos, Cacá Diegues, Fábio e Bruno Barreto, Paulo Thiago, Sérgio Rezende e Carlos Reichenbach), além de uma geração “intermediária”, que havia realizado o primeiro longa-metragem durante o período de crise (final dos anos 80 e início dos anos 90), como Murilo Salles e André Klotzel, por exemplo. Além das diferenças de geração, o que se verifica são também diferenças na formação desses cineastas. Ao passo que a geração de veteranos teve uma formação realizada através da cinefilia (principalmente, via cineclubes e debates), as novas gerações já são frutos de universidades e cursos de cinema (como se verifica em depoimentos em Nagib, 2002).

Destaca-se ainda, no tocante à diversidade de realizadores do Cinema da Retomada, um grande número de filmes dirigidos por

mulheres, fato pouco comum no cinema brasileiro, campo ainda majoritariamente masculino. Carla Camurati, Tata Amaral, Bia Lessa, Monique Gardenberg, Lucia Murat, Sandra Werneck, Rosane Svartman, Laís Bodansky, Daniela Thomas, Eliane Caffé e Mara Mourão são exemplos de diretoras que se destacaram no período. A “entrada” das mulheres no campo cinematográfico recebeu repercussão na mídia e levou Arnaldo Jabor a concluir, logo após o lançamento de *Carlota Joaquina*, que “as mulheres estão parindo um novo cinema no Brasil” (Jabor, 1995a).

Já em relação à diversidade regional, vale destacar que cineastas das cinco regiões do Brasil produziram a partir de meados dos anos 90, diminuindo a alta concentração da produção na região Sudeste, em especial no eixo Rio – São Paulo. Cineastas do Norte (Aurélio Micheles, Djalma Limongi Batista), do Nordeste (Lírio Ferreira, Paulo Caldas, José de Araújo, Marcus Moura, Rosemberg Cariry, Cláudio Assis), do Sul (Jorge Furtado, Otto Guerra, Sylvio Back, Carlos Gerbase, João Pedro Goulart) e do Centro-oeste (André Luiz Oliveira, Afonso Brazza) puderam realizar seus filmes. Essa diversidade regional deve-se também às legislações regionais que permitiram e estimularam o desenvolvimento de atividades de cinema em diversos estados.

As facilidades e estímulos destinados à produção cinematográfica permitiram a maior abertura do campo do cinema, isto é, tornaram possível que diferentes tipos de cineastas produzissem: estreantes, cineastas afastados da atividade por conta da crise, mulheres e diretores vindos de outras regiões que não os tradicionais centros produtores de cinema da região Sudeste. As diferenças entre os realizadores foram essenciais para justificar a tão alardeada diversidade do Cinema da Retomada: foram diferentes formações, enfoques e percepções, que geraram filmes que abordaram vários assuntos e temas, sob tratamentos e tópicos distintos.

Um breve olhar na filmografia brasileira do período (1995 a 1998) já é suficiente para constatar a diversidade: há filmes que retratam fatos históricos, que abordam o golpe militar de 1964, comédias românticas, biografias, filmes para crianças e adolescentes, adaptações de clássicos da literatura brasileira, suspenses, policiais, dramas etc. Mas, apesar da diversidade, é possível encontrar alguns pontos comuns nos filmes da Retomada.

Embora não haja um eixo norteador ou uma tônica dominante, alguns temas são recorrentes, e é possível pensar em grupos de filmes que possuam temáticas semelhantes. Por exemplo, há vários filmes que têm relação com o sertão: *Corisco e Dada* (Rosemberg Cariry, 1997); *Baile perfumado* (Lírio Ferreira e Paulo Caldas, 1997); *Crede-mi* (Bia Lessa, 1997); *Guerra de Canudos* (Sérgio Rezende, 1997); *O cangaceiro* (Aníbal Massaini Neto, 1997); *O Sertão das memórias* (José Araújo, 1997); *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998). Outros filmes têm a violência como ponto central: *Quem matou Pixote?* (José Joffily, 1996); *Como nascem os anjos* (Murilo Salles, 1996); *Um céu de estrelas* (Tata Amaral, 1997); *Os matadores* (Beto Brant, 1997), numa tendência que ganha força a partir do ano 2000. Surgem filmes que remetem a determinados períodos ou personagens da história do Brasil: *Carlota Joaquina* (Carla Camurati, 1995); *O quatrilho* (Fábio Barreto, 1996); *O que é isso, companheiro?* (Bruno Barreto, 1997); *Ação entre amigos* (Beto Brant, 1998), *For all – O trampolim da vitória* (Luiz Carlos Lacerda, 1998). Podemos destacar também, além das temáticas, a recorrência de personagens ou narradores estrangeiros em diversos filmes (*Carlota Joaquina*, *O quatrilho*, *O que é isso, companheiro?*, *For all – O trampolim da vitória*, *Jenipapo*, *Baile perfumado*, *Como nascem os anjos*)<sup>7</sup>.

Embora o objetivo deste trabalho não seja fazer uma análise detalhada da filmografia da década de 1990, é indispensável notar certas características presentes nos filmes. Principalmente quando se percebe que eles refletem as condições de produção, as relações entre o Estado e o cinema, entre a política cinematográfica e o fazer fílmico, entre a sociedade do período e como ela se reflete e se vê refletida nos filmes. Segundo a metodologia de análise fílmica proposta por Pierre Sorlin, é possível encontrar a ideologia de um determinado contexto histórico por meio da análise dos filmes deste período. Para esse autor,

A produção de uma expressão ideológica, por exemplo, de um filme, é uma operação ativa, através da qual um grupo se situa e define seus objetivos; culmina ao lançar aos circuitos comerciais uma imagem (ou uma projeção)

do mundo em função da qual os espectadores vão reavaliar sua própria função (Sorlin, 1977:170).

O método de Sorlin propõe partir de uma amostra geral dos filmes de um determinado período, encontrando semelhanças e diferenças, para depois analisar mais detalhadamente um filme. Entre os filmes realizados de 1995 a 1998, encontramos temáticas comuns, algumas concordâncias e discordâncias que acabam por apresentar uma visão do Brasil: uma visão da beleza do sertão, da violência urbana, que revisita a história nacional e que, em muitos casos, é a visão do estrangeiro. Cada uma dessas visões e tendências merece uma análise específica, já realizada por outros autores e que não cabe neste trabalho. Merecem, contudo, atenção especial algumas características muito presentes nos filmes do período e que se destacam em *Central do Brasil*: o individualismo expresso por meio da proposta de soluções individuais para os problemas da sociedade brasileira e a visão otimista em relação ao futuro. Além disso, *Central do Brasil* também foi considerado um modelo de filme brasileiro que agrada o mercado externo, além de ter sido comparado (e muito cobrado por essa comparação) a alguns filmes do Cinema Novo.

*Central do Brasil* conta a história de Dora, uma mulher que escreve cartas para analfabetos na Central do Brasil. Uma de suas clientes morre em frente à estação, e Dora acaba levando o filho dela, Josué, para vendê-lo. Arrependida, Dora resgata Josué e parte com ele para o sertão do Brasil, em busca do pai do menino. A viagem de Dora e Josué, da Central do Brasil ao centro do país, acaba quando o menino encontra seus irmãos e Dora, depois de redescobrir suas emoções, volta para casa.

Três pontos fundamentais podem ser levantados, a partir de *Central do Brasil*, no que se refere às características desse período do Cinema da Retomada:

A viagem de Dora e Josué, simbolizando a redescoberta do Brasil, através do sertão. A viagem humaniza Dora e a aproxima de Josué, e o relacionamento entre os dois se intensifica na estrada, na medida em que eles se dirigem para o interior do país. Nesse sentido, além da apresentação de um Brasil “bonito” e mais humano distante

das grandes cidades, percebe-se um diálogo com o Cinema Novo, pela representação do sertão;

A solução para os conflitos se dá de forma individual e conciliadora e, em momento algum, há a perspectiva de transformação social. Os problemas mostrados (como as crianças criadas sem o pai e o tráfico de crianças) encontram solução para o menino Josué, resgatado por Dora e levado aos irmãos também por ela, mas não há uma solução coletiva;

As cores locais do sertão e a história regional, aliadas aos modelos da indústria cinematográfica internacional (bela fotografia, linearidade do roteiro, happy end etc.), produzem um filme internacional popular, para utilizarmos o termo cunhado por Renato Ortiz (1988:205). Isto é, a partir de uma história local, contada por um padrão de estética internacional, cria-se um produto de entretenimento que seja reconhecido como popular em qualquer cultura, já que parte de referências internacionais para mostrar o local, gerando uma espécie de “brasildade para exportação”.

O filme foi muito bem recebido quando estreou nos cinemas, tornando-se um sucesso de público e de crítica. Foi o mais premiado filme desta fase da Retomada: recebeu mais de 20 prêmios internacionais, incluindo os de melhor filme e atriz no Festival de Berlim, além de ter concorrido ao Oscar nas categorias de melhor atriz e melhor filme estrangeiro. Apesar da repercussão positiva do público e de uma parte da crítica, *Central do Brasil* foi o responsável pela primeira grande polêmica do Cinema da Retomada, em razão destas características descritas.

Embora o filme tenha sido questionado pela crítica desde o seu lançamento, a discussão ganhou maior destaque após a publicação de um artigo da pesquisadora Ivana Bentes no *Jornal do Brasil*, intitulado “Da estética à Cosmética da Fome” (Bentes, 2001a). Durante o artigo, Ivana lança as bases da polêmica estética da fome X Cosmética da Fome, partindo da constatação de que “os novos filmes retomam os temas do Cinema Novo para fazer uma estética ‘internacional popular’”. Para ela,

Passamos da “estética” à “cosmética” da fome, da ideia na cabeça e câmera na mão (um corpo a corpo com o real) ao *steadcam*, a câmera que surfa sobre a realidade, signo que valoriza o “belo” e a “qualidade” da imagem, ou ainda, o domínio da “técnica” e da narrativa clássicas. Um cinema “internacional popular” ou “globalizado” cuja fórmula seria um tema local, histórico ou tradicional, e uma estética “internacional” (*idem*).

Mariza Leão, que produziu o filme *Guerra de Canudos*, duramente criticado por Ivana como um típico exemplar da Cosmética da Fome por apresentar uma visão glamourizada da pobreza e do sertão, respondeu a Ivana também por meio do *Jornal do Brasil*, defendendo a produção da Retomada (Leão, 2001). Dias depois, Ivana publica uma réplica no mesmo jornal, defendendo sua crítica e apontando para a grande importância das questões do mercado no Cinema da Retomada (Bentes, 2001a). A partir de então, a polêmica ganhou grande repercussão, e a expressão “Cosmética da Fome” foi incorporada às discussões sobre cinema e sobre a estética dos filmes dos anos 90, chegando aos debates levantados por *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002).

Não se faz necessária a reprodução total dessas discussões e polêmicas, mas é importante verificar como as questões levantadas pelos filmes podem vir a refletir o campo cinematográfico e o fazer cinematográfico no momento de euforia da Retomada. A análise de *Central do Brasil* é esclarecedora neste sentido: apresenta um momento de otimismo, de adoção de uma estética internacional popular e das soluções individuais – soluções estas também adotadas pelo campo cinematográfico na produção dos filmes. Sob o selo da diversidade se esconde a ausência de propostas políticas gerais para a sociedade, assim como a ausência de uma política cinematográfica mais consistente, já que as leis de incentivo foram elaboradas para ter um caráter provisório (teoricamente, vigorariam até o ano de 2003, mas foram estendidas), e privilegiavam a produção apenas, deixando de lado a distribuição e a exibição. O que houve, então, foi um estímulo à produção de filmes, mas não se deu a implantação de uma indústria cinematográfica.

A adoção da solução individual também se reflete no discurso de alguns cineastas, como por exemplo, Sérgio Rezende, que declarou acerca de sua experiência de produção no cinema brasileiro:

Hoje, como estou mais rodado, não tenho essa ilusão de pensar o cinema brasileiro, eu penso o cinema que eu faço. Cada pessoa é uma pessoa, essa política de grupo se esfacelou completamente, as pessoas estão muito mais individualistas (Nagib, 2002:384).

O contraste em relação ao Cinema Novo, que tinha uma ligação natural com a política e com um projeto de Brasil, e o Cinema da Retomada, com seu individualismo, ausência de propostas políticas únicas e falta de projetos coletivos, é muito grande. A própria relação com o Estado caminhou nessa direção, já que a política cinematográfica adotada, elaborada em conjunto com o campo cinematográfico, estimulou a competição no mercado e o filme “interessante ao investidor”, ao invés de estimular o filme político, inovador ou mesmo revolucionário.

Obviamente, alguns cineastas têm preocupações políticas e estéticas maiores, como é o caso de Toni Venturi, Beto Brant e Carlos Reichenbach, por exemplo. Este, em depoimento publicado na revista *Estudos de Cinema* faz uma reflexão sobre o Cinema da Retomada, e se mostra preocupado com a ausência de organização dos cineastas e de propostas mais amplas no cinema brasileiro, sejam elas de linguagem, políticas ou sociais. Para Reichenbach:

Fica bastante claro que, sem ter uma estratégia de dramaturgia, de estética, não vai surgir cinema algum. Não vai surgir absolutamente nada. A pertinência do cinema brasileiro passa por isso: de se descobrir qual a importância desse cinema, afinal de contas (Reichenbach, 1998:20).

A preocupação de Reichenbach faz sentido, pois a partir de 1998 o Cinema da Retomada começou a apresentar sinais de

crise, o que determinou um reposicionamento do campo cinematográfico frente ao Estado, além de um reposicionamento interno de seus membros.

## 5. Prenúncio de uma crise: a euforia da Retomada chega ao fim

O período compreendido entre 1995 e 1998, que corresponde à fase mais visível do Cinema da Retomada e, simultaneamente, ao primeiro mandato de Fernando Henrique Cardoso na presidência da república, foi um período de euforia e sucesso de público e de crítica do cinema brasileiro. Foram lançados em circuito comercial 81 filmes de longa-metragem; três dos quais foram indicados ao Oscar (*O quatrilho* em 1996, *O que é isso, companheiro?* em 1998 e *Central do Brasil* em 1999); o cinema brasileiro voltou a ser representado nos festivais de Berlim, Veneza e Cannes; a filmografia do período recebeu mais de 60 prêmios internacionais<sup>8</sup>; pela primeira vez na década a marca de 1 milhão de espectadores foi atingida (por *Carlota Joaquina*, *O quatrilho*, *O noviço rebelde* e *Central do Brasil*), segundo dados da Ancine – número distante dos 10 milhões de *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), mas muito superior à média de público do final dos anos 80 e início dos 90, como já vimos.

Se no período anterior o que se assistiu foi a uma espécie de desilusão e falta de credibilidade em relação ao cinema brasileiro e ao Brasil (como pode ser percebida na análise de *Terra estrangeira*), com a maior visibilidade de alguns filmes e os prêmios internacionais, ressurgem o otimismo e o orgulho pelo Brasil e pelo cinema nacional. Para Pedro Butcher, em sua análise desse primeiro momento da Retomada,

[O] reconhecimento internacional dos filmes ganhou importância desmesurada, que se fez acompanhar, paradoxalmente, por uma espécie de febre nacionalista. Em seus primeiros anos, os filmes da Retomada lutaram para

reconquistar o mercado interno e recuperar o prestígio internacional, assumindo para si o fardo de representar o país e se autoatribuindo uma missão semelhante à do futebol (Butcher, 2005:33).

A melhoria da qualidade técnica dos filmes, a incorporação de linguagens e padrões estéticos vindos de outras áreas do audiovisual, além do estreitamento da aliança com a televisão, fizeram com que a aceitação do cinema brasileiro crescesse significativamente junto ao público nacional. Desde 1995, a porcentagem de público do cinema brasileiro em relação ao cinema estrangeiro nas salas de exibição nacionais só tem aumentado. Em 1995, esse número era de 3,62%, passando para 4,02% no ano seguinte, 4,84% em 1997 e chegando a 5,53% do total do público cinematográfico em 1998. Ainda é um número muito pequeno, mas comparado aos 0,05% de público do filme nacional em 1992, representa um grande salto.

Para além das estatísticas e dados oficiais, o encontro do Cinema da Retomada com o público brasileiro pode ser mais bem compreendido através da repercussão da indicação de *Central do Brasil* ao Oscar, no início de 1999. O clima de euforia misturada com um orgulho do cinema nacional tomou conta da mídia, que deu grande destaque ao filme, ao trabalho de Walter Salles e à atuação de Fernanda Montenegro. Além disso, graças a um esforço das distribuidoras (Riofilme e Severiano Ribeiro Distribuição), o filme retornou aos cinemas e teve outra campanha publicitária de divulgação. Junto ao público, um verdadeiro clima de torcida organizada começou a se delinear. Uma matéria do *Jornal do Brasil*, publicada no dia da premiação sintetiza esse momento.

É hoje. O Brasil está com a mão na taça. As ruas não estão engalanadas, mas o clima no país lembra muito o da final de uma Copa de Mundo. Por uma dessas ironias do destino, todos os olhares se voltam para a mesma Los Angeles, na costa Oeste dos Estados Unidos, onde em 1994, Romário, Bebeto e seus companheiros conquistaram o título de campeões do mundo de futebol e levantaram a Copa.

Cinco anos depois, Walter Salles e Fernanda Montenegro estão na final de uma espécie de Copa do Mundo do cinema. [...] Curiosamente o Brasil cerra fileiras apaixonada e emocionalmente em torno de *Central do Brasil* e de Fernanda Montenegro como fez com Romário e Bebeto em 94 (Soto, 1999).

Embora a euforia em relação ao Cinema da Retomada tenha perdurado até 1999 – sendo “coroadas” com a terceira indicação de um filme brasileiro ao Oscar num período de quatro anos – uma crise já se aproximava da produção cinematográfica nacional, desde meados de 1998. Graças a denúncias de superfaturamento de alguns filmes e da recompra dos Certificados de Investimento Audiovisual pelos cineastas, intensificaram-se as movimentações e articulações no interior do campo do cinema, e começaram as negociações que iriam alterar as estruturas da política cinematográfica no ano seguinte.

Segundo denúncias apresentadas pela imprensa, os Certificados de Investimento Audiovisual, que eram negociados por intermédio da Comissão de Valores Mobiliários e valiam como ações, estavam sendo comprados pelos próprios produtores imediatamente após a negociação com os investidores. A recompra dos certificados era permitida legalmente, mas o que estava ocorrendo é que, na tentativa de atrair investidores, alguns produtores se comprometiam a recomprar os certificados, já embutindo nessa compra os “lucros futuros”. Ou seja, o investidor deixava de pagar os impostos, divulgava sua marca e ainda tinha lucros com isso. Além disso, para conseguir recomprar os certificados, os filmes estavam sendo superfaturados, e os custos de produção cinematográfica no Brasil ficavam cada vez maiores.

A prática tornou-se comum no campo cinematográfico, gerando indignações entre muitos cineastas e causando descrédito do cinema nacional junto ao empresariado e à sociedade – afinal, o dinheiro investido nos filmes é público, já que vem dos impostos que o Estado deixa de arrecadar. O sociólogo Carlos Alberto Dória, em matéria publicada no *Jornal do Brasil*, ataca de frente a prática da recompra de certificados, detalhando o processo:

O empresário investe 100, e o produtor que lhe forneceu o certificado encontra alguém (ou ele mesmo) que imediatamente recompra os papéis por, digamos, 30 ou até mesmo 50! Assim, metade do dinheiro do IR que saiu da empresa a custo zero ainda lhe rende, imediatamente, até 50% de retorno sem participar do risco da produção (Dória, 1998).

Para Dória, a política cinematográfica implantada após a dissolução da Embrafilme foi a maior responsável por este tipo de desvio, já que houve uma priorização de incentivos e estímulos à produção, deixando de lado a exibição e a distribuição. Dessa maneira, não se completou a cadeia cinematográfica e não havia como o cinema se tornar autossustentável. Mas o sociólogo também via a convivência do campo cinematográfico com esta política, convivência essa que se expressava principalmente através da prática do superfaturamento dos orçamentos. Ainda segundo Dória,

Se o Estado cuidou de proteger a produção e não o mercado, e repete o mesmo modelo através da Lei do Audiovisual, é óbvio que todo o negócio cinema aninhou-se nesse domínio e, portanto, os custos elevados do cinema nacional o são, em parte, porque os ganhos têm que se realizar na fase da produção (*idem*).

No interior do campo cinematográfico as denúncias de recompra dos certificados e superfaturamentos dos orçamentos geraram críticas e causaram enorme desconforto. Para alguns cineastas, essas práticas não eram comuns ao cinema brasileiro, e estariam relacionadas a “pessoas que caem de paraquedas no setor do cinema” nas palavras do produtor Renato Bulcão (*apud* Souza, R., 1998). Ou seja, embora admitindo que a recompra de certificados estivesse ocorrendo, os profissionais do meio atribuíam o problema à entrada de pessoas não qualificadas ou mesmo oportunistas no campo do cinema. Para o cineasta André Klotzel, os captadores e as empresas deveriam ficar atentos aos currículos dos produtores e diretores e “ao valor cultural do projeto” (*idem*). A solução apresentada pelos cineastas para coibir essas práticas

seria aprimorar os mecanismos de seleção dos projetos autorizados a captar recursos através da Comissão de Valores Mobiliários, por meio da pré-qualificação das produtoras, evitando, assim, que pessoas “não qualificadas” se aventurassem na produção cinematográfica.

Interessante perceber que essa solução proposta é também uma forma de limitar o acesso de novos produtores e cineastas ao campo cinematográfico, reservando, dessa forma, o dinheiro destinado pelo Estado ao cinema (o teto máximo permitido à renúncia fiscal para investimentos na produção cinematográfica) aos cineastas e produtores já consagrados no campo, criando uma espécie de reserva de mercado aos “grandes nomes”. Só não fica claro quem elaboraria essa pré-qualificação das produtoras, nem quais os critérios de avaliação para julgar o valor cultural dos projetos.

A alegação de falta de critérios mais rígidos do Estado para classificar os projetos aptos à captação tornou-se a tônica dos discursos de defesa do campo cinematográfico, numa tentativa de resguardar a imagem dos cineastas e encontrar culpados na legislação muito permissiva e na má-fé de alguns oportunistas. Embora não houvesse como negar a utilização destes recursos ilícitos na produção cinematográfica do período, a estratégia adotada foi fechar o foco do problema na política de incentivo e em alguns novos cineastas. Gustavo Dahl, em artigo publicado no *Jornal do Brasil*, admitiu a recompra dos certificados, mas alegou que a causa do uso desse artifício pelos cineastas era o excesso de projetos de filmes buscando patrocínio simultaneamente, isso é, a concorrência. Para Dahl:

Uma multidão de projetos, qualificados indiscriminadamente, pressionam a oferta sem conseguir se viabilizar. Esta superpopulação estimula o canibalismo, na disputa exacerbada por conseguir existir. Cresce então a remuneração da corretagem que, debaixo do pano, vai muito além do formalmente estabelecido. Ou então devolve-se ao investidor parcela significativa do próprio incentivo, sob o eufemismo de realização antecipada de lucros futuros, a recompra. Não é muito escrupuloso, mas é rigorosamente legal (Dahl, 1998).

A defesa do campo cinematográfico, de novo, foi o ataque ao que Gustavo Dahl chamou de “superpopulação” de projetos qualificados indiscriminadamente – isto é, sugeriu-se que o Estado classificasse melhor os projetos aptos à captação, selecionando os proponentes ao invés de deixar que apenas o mercado se encarregasse disso. Mas o que causa espanto é a constatação de que as práticas ilícitas são rigorosamente legais – como se as falhas da política cinematográfica é que fossem as responsáveis pelo oportunismo de alguns produtores.

Com as denúncias de recompra e superfaturamento, e devido ao enorme número de projetos disputando patrocínados no mercado, foi ficando cada vez mais difícil conseguir que as empresas investissem no cinema, e uma crise se aproximou do campo cinematográfico. Além disso, muitos projetos que já tinham captado recursos não foram concluídos, causando um grande constrangimento entre os cineastas. A situação se agravou ainda mais no ano seguinte, a partir dos escândalos envolvendo o filme inconcluso *Chatô*, de Guilherme Fontes, embora os indícios da crise já estivessem sendo sentidos na produção cinematográfica. A produtora Gláucia Camargo engrossou o coro dos críticos à política cinematográfica, e apontou diretamente para o Ministério da Cultura:

O problema é que o MinC não distingue profissionais e amadores. Dá certificado para pessoas que não concluem os projetos, criando péssima disposição no mercado. Se as empresas não veem retorno, é natural que não queiram investir (Lee, 1998).

As críticas referentes à política cinematográfica presentes no posicionamento de alguns produtores e diretores em meio à crise apontam para a quebra da harmonia entre cineastas e Estado, o que ocasionará reformulações na legislação e reposicionamento do campo cinematográfico frente ao Estado. Enquanto os cineastas não encontravam dificuldades para produzir, as críticas à legislação não eram visíveis, e o mecanismo de incentivo à produção cinematográfica através da isenção fiscal era tido

como eficiente ou, na pior das hipóteses, razoável. Depois, no momento da primeira crise e quando a produção se depara com dificuldades, o campo cinematográfico começa a criticar esse mecanismo, esquecendo-se que participou da criação dessa política cinematográfica e que a legislação de renúncia fiscal já trazia estes problemas desde sua concepção.

O modelo de financiamento da produção cinematográfica adotado pelo Estado através das leis de incentivo à produção cultural e ao cinema (Leis Rouanet e do Audiovisual) apresentava, desde sua elaboração, a intenção de deixar a responsabilidade da escolha dos filmes a serem realizados nas mãos do mercado, sem interferir nos critérios utilizados, nem privilegiar enfoques, temáticas ou profissionais. Partindo da ideia de que o Estado deve gradualmente abandonar o investimento direto na cultura – e que esta deve manter-se como qualquer área de produção – foi elaborada uma legislação de isenção fiscal provisória, prevista para vigorar por um período de dez anos, prazo considerado suficiente para que a produção cinematográfica se tornasse autossuficiente. Mas essa legislação, ao permitir que as empresas não invistam diretamente e ainda possam obter retorno financeiro, acabou gerando uma distorção em seus objetivos, já que não estimulou o campo cinematográfico e nem o mercado a buscarem lucros com o cinema, pois em caso de prejuízo este é do Estado, e em caso de lucro este é dos investidores particulares. E aí está a grande contradição: não se criou condições para tornar o cinema autossustentável, investindo na industrialização do setor, mas apenas se estimulou a produção via renúncia fiscal. Sem se transformar em uma atividade autossustentável, a probabilidade do cinema tornar-se um investimento direto das empresas é muito pequena.

Em meio ao ataque da imprensa e às críticas do campo cinematográfico, o governo federal alterou novamente a legislação, limitando o valor de captação dos projetos, além de aumentar a fiscalização para inibir a prática da recompra de certificados. Em entrevista à *Folha de São Paulo*, o ministro da Cultura Francisco Weffort afirmou que:

As regras atuais não são de mercado aberto, são de descampado total. [...] As regras para a produção não mudam, mas teremos de fazer filmes bons e baratos. Esse

deve ser o *slogan* do cinema brasileiro, igual ao de qualquer loja de armário. Nosso mercado não paga filme caro. No máximo, o orçamento deve ficar em R\$ 4 milhões (Decia, 1998).

A estratégia adotada pelo Estado, num primeiro momento, foi aumentar a fiscalização sobre a negociação dos Certificados de Investimento Audiovisual na Comissão de Valores Mobiliários, além de limitar o valor dos orçamentos dos projetos apresentados para captação. É interessante notar que não houve preocupação em qualificar projetos ou produtoras – como era a intenção dos cineastas – mas sim fazer com que filmes mais baratos fossem produzidos, na tentativa de tornar o cinema uma atividade autossustentável, pois apenas os filmes mais baratos seriam capazes de “se pagarem” no mercado. É significativa a comparação feita pelo ministro Weffort com a loja de armários, pois assinala a manutenção da concepção acerca do cinema: os filmes têm que ser pagos por eles mesmos, são mercadorias como outras quaisquer.

120

No mesmo período em que ocorreram as denúncias da recompra de certificados, em meados de 1998, o Brasil enfrentava a primeira crise econômica após o Real, enquanto a campanha para a reeleição de FHC estava em pleno andamento. Na tentativa de combater o efeito danoso das denúncias de irregularidades na utilização das leis de incentivo e para conter despesas, o Ministério da Cultura sofreu uma reformulação em sua estrutura, o que implicou também reestruturação da Comissão de Cinema (por meio do Decreto número 2.599, de 19 de maio de 1998). A nova Comissão de Cinema tornou-se mais abrangente, envolvendo representantes de diretores, produtores, exibidores, distribuidores e trabalhadores<sup>9</sup>, além de membros do governo federal, que a partir do ano seguinte foram responsáveis por algumas reformulações na legislação cinematográfica e pela revisão da estratégia política de incentivo à produção adotada até então.

O fim do primeiro mandato de FHC simbolizou também o fim do período de euforia do Cinema da Retomada, que passou por reformulações e reestruturações, que culminaram nos Congressos de Cinema (2000 e 2001) e na criação da Ancine, em 2001. O período de relativa

calmaria e harmonia na relação entre cinema e Estado chegou ao fim, assim como o otimismo exagerado e a visão do Brasil bonito, puro e humano, presente na filmografia do período (tendo *Central do Brasil* como expoente máximo).

## Notas para o capítulo II

1. Lúcia Nagib (2002) trabalha com o período de 1994 a 1998; Luiz Zanin Oricchio (2003) vê o Cinema da Retomada de 1995 a 2002, Pedro Butcher (2005) vai de 1993 a 2005 e a revista *Contracampo* (Especial Cinema brasileiro..., 2001) fala de Cinema da Retomada para se referir a toda a década de 1990.
2. A relação completa dos projetos premiados e suas respectivas empresas produtoras encontra-se no “Relatório de Atividades da Secretaria do Audiovisual – Cinema, Som e Vídeo: 1995 a 2002” (Secretaria do Audiovisual, 2002:9-10).
3. Os relatórios anuais do Ministério da Cultura do governo FHC trazem a relação das empresas que mais investiram em cultura. Neles verifica-se a presença das estatais como maiores investidoras em todos os anos.
4. Sindicato Interestadual dos Trabalhadores na Indústria Cinematográfica e do Audiovisual – Stic: [www.stic.com.br](http://www.stic.com.br) (exceto São Paulo); Sindicato dos Trabalhadores da Indústria Cinematográfica de São Paulo – Sincicine: [www.sincicine.com.br](http://www.sincicine.com.br).
5. A expressão “Cosmética da fome” foi utilizada por Ivana Bentes para caracterizar alguns filmes do Cinema da Retomada, em oposição à “Estética da fome” do Cinema Novo. O artigo que inicia esta polêmica foi publicado no *Jornal do Brasil* do dia 8 de Julho de 2001.
6. Há uma extensa bibliografia sobre o Cinema Novo. Veja-se a este respeito, principalmente, Ramos, F., 1987; Ridenti, 2000; Bernardet, 1978; Johnson; Stam, 1995; Ramos, J., 1983; Xavier, 2001.
7. Uma análise mais completa destas temáticas e tendências do Cinema da Retomada pode ser encontrada em Ramos, F., 2003; Butcher, 2005; e Oricchio, 2003.
8. Segundo dados apresentados em Diagnóstico Governamental da Cadeia Produtiva do Audiovisual (Secretaria do Audiovisual, 2000a:67-69).
9. A Comissão de Cinema foi composta por Jorge da Cunha Lima, André Luiz Pompeia Sturm, Carla Camurati, Alberto Bitelli, Marcos de Oliveira, Ricardo Difini Leite, Evandro Guimarães, Marco Aurélio Marcondes, Embaixador Lauro Barbosa da Silva Moreira, Maria Aparecida Weiss, Rossini Albernaz Neto, Gilberto Mansur, Anibal Massaini Neto, Luiz Carlos Barreto, Marisa Leão, Walquíria Barbosa, Renato Bulcão de Moraes, Leopoldo Nunes da Silva Filho, Rodrigo Saturnino Braga, Leonardo Monteiro de Barros, Hugo Georgetti, André Klotzel, Hermano Penna, Sérgio Rezende, Guilherme de Almeida Prado, Reinaldo Pinheiro, Sérgio Monteiro Cabral, Ugo Sorrentino, Jorge Pelegrino, Luiz Severiano Ribeiro Neto, Augusto Seva, José Joffily, Ronaldo Duarte Pereira, Fernando Severo, Bruno Wainer e Paulo Halm.



*Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1995), marco simbólico do início do Cinema da Retomada.





Em *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002), a violência urbana e a falta de perspectivas sociais mais amplas levam à solução individual.





Bastidores de *Bossa nova* (Bruno Barreto, 2000): cinema brasileiro para exportação.

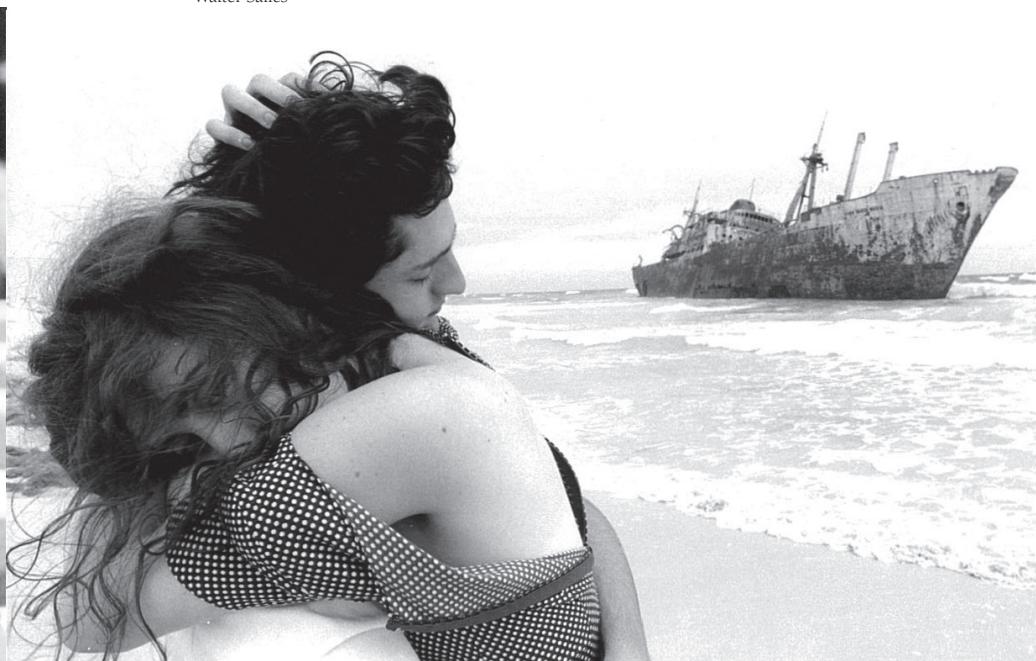
Walter Carvalho





*Terra estrangeira* (Walter Salles e Daniela Thomas, 1995), um paralelo da crise do cinema brasileiro após o fim da Embrafilme.

Walter Salles





Paula Prandini

*Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), traz de volta ao cinema brasileiro a questão da identidade nacional, tão cara ao Cinema Novo.

Paula Prandini





Fred Jordão

*Baile perfumado* (Lírio Ferreira e Paulo Caldas): diversidade, regionalismo e os novos cineastas que surgiram durante o período da Retomada.



Zeca Guimarães

*Orfeu* (Cacá Diegues, 1999): cinema, televisão e uma leitura internacional da cultura popular.

Zeca Guimarães





Arquivo pessoal

Cinema e política: João Batista de Andrade como Secretário de Cultura (acima) e reunido com Joel Pizzini, Paulo Autran e Assunção Hernandez (abaixo).

Arquivo pessoal





### III. A crise e a repolitização do cinema brasileiro (1999 – 2002)

#### 1. *Chatô* (Guilherme Fontes) e a crise da Retomada

O segundo mandato de FHC iniciou-se com o aprofundamento da crise econômica brasileira que transcorreu paralelamente ao aprofundamento da crise do Cinema da Retomada, também iniciada no ano anterior e agravada pelas denúncias de recompra de certificados e superfaturamento das produções. Ainda assim, as indicações de *Central do Brasil* ao Oscar conseguiram manter o otimismo (e até mesmo um exagerado nacionalismo) com relação aos filmes brasileiros.

Mas quando os prêmios foram anunciados e o filme de Walter Salles não recebeu a estatueta, uma ressaca abateu-se sobre o campo cinematográfico, agora mais fragilizado ainda. O sentimento de derrota, proporcional à euforia causada pelas indicações, piorou a situação de crise já apontada desde 1998 e escancarou a precariedade e a fragilidade do modelo de produção baseado nas leis de incentivo. Com o agravamento da crise, muitos cineastas começaram a se movimentar, apontando saídas e elaborando projetos, na tentativa de solucionar os problemas da produção cinematográfica brasileira. Para além dos comentários nos encontros de cineastas em festivais e das matérias apresentadas pela crítica especializada, o campo cinematográfico expôs com mais clareza a situação de crise em que se encontrava o cinema brasileiro e passou a pressionar diretamente o governo federal, recém reeleito e tradicional “parceiro” do cinema.

Logo após o Oscar, uma matéria na *Folha de São Paulo* alertou para a fragilidade da produção cinematográfica brasileira, apontando a ausência de um projeto de política cinematográfica que garantisse

a continuidade da cinematografia nacional. Houve sim o estímulo à produção, mas não se proporcionou o desenvolvimento de uma estrutura que garantisse a circulação dos filmes produzidos e a própria continuidade da produção. Segundo a produtora Sara Silveira, o “efeito” *Central do Brasil* havia passado, e seriam necessários alguns ajustes nas leis de incentivo além da elaboração de uma política cinematográfica mais abrangente, para evitar o fim de mais um ciclo do cinema brasileiro. Segundo Sara,

Temos de cair na real. Com o sucesso do ‘Central’, estávamos de certa forma tapando o sol com a peneira. É preciso ver que o cinema brasileiro enfrenta problemas gravíssimos, sobretudo nas áreas da distribuição e da exibição (Couto, 1999).

132 A adoção das leis de incentivo como forma de “reviver” o cinema brasileiro após o encerramento das atividades da Embrafilme, num primeiro momento, funcionou muito bem. Não se tratava de uma política cinematográfica, mas sim de uma solução paliativa e emergencial, já que através desse modelo de financiamento do cinema houve um incentivo à produção enquanto as outras esferas da cadeia cinematográfica (distribuição e exibição) ficaram sem qualquer direcionamento ou estímulo. Ou seja, as leis de incentivo propiciaram que se voltasse a fazer filmes, mas não houve a mesma preocupação com a circulação dos mesmos, fazendo com que a atividade não conseguisse se tornar autossustentável, pois o ciclo de circulação da mercadoria-filme não se completava de forma satisfatória. Depois das denúncias de recompra de certificados e de superfaturamento das produções, que haviam abalado a credibilidade do campo cinematográfico junto ao mercado, os problemas estruturais desse modelo de produção ficaram mais evidentes, e nem mesmo a produção dos filmes estava conseguindo manter os mesmos níveis dos anos anteriores. Embora o Estado continuasse disponibilizando recursos para o cinema, sem o aval do mercado este dinheiro não poderia ser utilizado.

Antes mesmo da derrota de *Central do Brasil* no Oscar, o campo cinematográfico já vinha apontando para a gravidade da situação e para a insustentabilidade dessa forma de produção via leis

de incentivo: o modelo estava “gasto”, e não se mostrou eficiente para tornar o cinema uma opção atraente de investimento direto das empresas. Para o cineasta Paulo Thiago, tradicional usuário das leis de incentivo e um dos apoiadores da política do audiovisual implementada nos anos 90, a crise apontava para o final desse modelo de financiamento. Segundo ele:

Está decretada a moratória do Estado com a produção cinematográfica do final de 1998, inadimplente com o investimento para os filmes da safra de 1999. Acoplada ao déficit das empresas no país, que tiveram menos impostos a pagar no exercício passado, a captação pouco expressiva de recursos brasileiros através da Lei do Audiovisual promete um ano praticamente nulo de filmes a serem rodados. Isto demonstra a impotência do modelo em vigor e prefigura a crise cíclica que nossa cinematografia carrega como marca histórica perversa no Brasil (Thiago, 1999a).

A situação descrita por Paulo Thiago como “moratória do Estado com a produção cinematográfica”, aliada às denúncias sobre a recompra de certificados, a cobrança abusiva dos captadores de recursos e o consequente superfaturamento dos orçamentos, incluía outro fator que agravou a situação dos produtores cinematográficos, dificultando ainda mais os patrocínios: a privatização das empresas de telecomunicações, que desde o início do primeiro mandato de FHC foram investidoras tradicionais do cinema brasileiro. As privatizações ocorridas em 1998 desde então preocupavam os cineastas (Artistas..., 1998), mas o problema só se refletiu na produção cinematográfica do ano seguinte, porque os filmes que estavam em andamento naquele ano foram concluídos, ao passo que os filmes que começaram a ser captados em 1998 tiveram problemas para conseguir recursos para a finalização. Ou seja, embora o governo continuasse destinando recursos para o cinema, por meio das leis de incentivo, os cineastas não conseguiam patrocinadores que se interessassem pelo investimento; havia o dinheiro, mas ele não era totalmente utilizado: a tal moratória do Estado com o cinema à qual Paulo Thiago se refere.

Como as perspectivas para 1999 eram assustadoras, o campo cinematográfico voltou a pressionar diretamente o Estado para que fossem efetuadas modificações na legislação e para que outras formas de apoio e fomento à produção cinematográfica fossem implementadas, e essas pressões passaram a ser feitas de forma mais organizada, envolvendo os outros setores da atividade cinematográfica.

A Comissão Provisória de Cinema, que contava com membros de todas as esferas da cadeia de produção cinematográfica, foi além do âmbito restrito do Ministério da Cultura e recorreu diretamente ao presidente FHC, na tentativa de garantir que o cinema fosse tratado como indústria brasileira e não como produto cultural que precisava ser subsidiado. A Comissão sugeriu a criação de um fundo de captação de investimentos para audiovisual em bancos privados – uma espécie de linha de crédito para o cinema, como existe para a aquisição de imóveis – além da elaboração de um programa de fomento e estímulo à exibição e distribuição dos filmes brasileiros (Cinema Pede..., 1999).

134

O que se percebeu nesse primeiro momento de crise foi uma rearticulação do campo cinematográfico, que, mobilizado, passou a pressionar o Estado por ajustes na legislação e pela elaboração de uma política cinematográfica mais abrangente, que pudesse realmente fazer do cinema uma atividade autossustentável: daí a volta da ideia de industrialização do cinema brasileiro. Depois de quase dez anos de acomodação, o campo cinematográfico, em meio à crise, tenta mais uma vez transformar o cinema brasileiro em indústria.

Para se ter uma ideia da proporção da crise, ainda no início de 1999 a Globo Filmes desiste do projeto de montar uma distribuidora, concentrando-se somente na produção. O que era uma grande esperança tornou-se uma ameaça: imaginava-se que a Globo Filmes poderia comprar filmes dos produtores independentes e organizar uma distribuição internacional e nacional em maior escala, aproveitando a visibilidade da emissora, mas ao desistir de investir na distribuição, as produções da própria emissora é que ganharam terreno. Segundo a empresa (Globo), seria impossível competir no mercado da distribuição, dominado pelas grandes distribuidoras internacionais. A Globo não estava disposta a investir fortemente na distribuição, pois isso seria muito dispendioso, e adotou o pensamento comum

do campo cinematográfico brasileiro: priorizou a produção. Segundo o diretor da Globo Filmes, Luiz Gleiser, “Nós somos produtores de conteúdo. É a nossa prioridade” (Sá, 1999).

Para agravar ainda mais a crise, ganhou as páginas dos jornais e revistas um escândalo envolvendo o projeto mais caro do cinema brasileiro até então, o filme *Chatô*, de Guilherme Fontes. O filme, uma biografia do empresário das comunicações Assis Chateaubriand baseada no *best seller* homônimo de Fernando Morais, estava orçado em R\$ 12 milhões e já havia captado mais de 7 milhões. O ator Guilherme Fontes, que não tinha experiência em direção cinematográfica, começou a captar recursos em 1996, e pretendia desenvolver um projeto multimídia sobre Chateaubriand, que incluía, além do filme, uma *sitcom*, uma série de documentários para TV e fitas de vídeo para a venda em bancas de jornal. Um projeto extremamente audacioso, que contou inclusive com um acordo de coprodução com a empresa do cineasta norte-americano Francis Ford Copolla e, desde o início, apresentou despesas de produção muito elevadas para os padrões brasileiros (só para se ter uma noção, Fontes comprou todo o equipamento necessário para a finalização do filme e montou uma empresa de finalização). Mas, em maio de 1999, Guilherme Fontes interrompeu as filmagens alegando falta de dinheiro para finalizar o filme e tentou conseguir uma autorização do Ministério da Cultura para captar mais 2 milhões, além de pedir que os prazos para finalização fossem aumentados.

Paralelamente à interrupção das filmagens de *Chatô*, surgiram denúncias de irregularidades na utilização do dinheiro captado para a realização do filme *O guarani*, de Norma Bengell (1996) que, segundo consta, apresentou notas fiscais falsas para justificar os R\$ 2,5 milhões gastos na produção. A cineasta começou a ser investigada pelo Tribunal de Contas da União, e foram encontradas duas notas fiscais de empresas fantasmas na prestação de contas do filme.

Se a situação do cinema brasileiro já merecia cuidados, com a notícia da interrupção das filmagens de *Chatô* e as irregularidades do filme de Norma Bengell, o mercado ficou ainda mais desconfiado – afinal, embora as empresas não injetassem diretamente dinheiro na produção, associar-se a filmes que corriam o risco de não serem finalizados ou produções suspeitas não parecia ser uma boa estratégia

de marketing. A situação realmente se agravou a partir de uma matéria publicada na revista *Veja* sobre o filme *Chatô*, em que o jornalista Celso Masson literalmente arrasou o cinema brasileiro, questionando inclusive a viabilidade e a necessidade de o Estado investir no cinema. A tônica do discurso de *Veja* mereceria uma análise à parte, que não cabe neste momento. O que interessa ressaltar é que o questionamento – muito válido – sobre como vinha sendo utilizado o dinheiro público acabou por descambar numa crítica a todo o cinema nacional, como o título da matéria deixou bem claro: “Caros, Ruins e Você Paga”. Ao apresentar a crise do cinema brasileiro a partir dos escândalos de *Chatô* e *O guarani*, a revista direcionou suas críticas aos cineastas e à omissão e permissividade do Estado, terminando por questionar a viabilidade de produzir cinema dessa forma no Brasil, como se percebe em alguns trechos da reportagem:

O cinema, como está organizado no Brasil, é um negócio em que, com exceção do contribuinte, ninguém perde. O investidor pode abater tudo do imposto de renda. Quem apresenta o projeto, seja ele cineasta, seja ele produtor, gasta o dinheiro como quiser e pode embolsar até 20% de autorremuneração, cobrados como comissão administrativa. Isso significa que, num filme de 2,5 milhões de reais, que é o preço médio de uma fita hoje no Brasil, podem-se faturar 500.000 reais limpos, a título de salário. Se o filme der lucro, ele e a empresa que investiu ainda o embolsam. Se não der, paciência (Masson, 1999).

Para provar que o “negócio cinematográfico” seria um campo fértil para fraudes e apropriação do dinheiro público, um repórter da *Veja*, passando-se por produtor cinematográfico, conseguiu comprar uma nota fiscal fria de uma produtora carioca: o repórter pediu uma nota por serviços prestados no valor de R\$ 900,00, que poderia ser anexada na prestação de contas de um filme, e pagou R\$ 54,00 pela nota, sem precisar de grandes esforços nem prestar qualquer tipo de esclarecimento. Após apresentar denúncias, provas de como é simples fraudar a prestação de contas dos filmes e casos de favorecimento

(como diretores que empregam seus filhos com altos salários), Celso Masson concluiu que:

Voltando à questão inicial: você acha mesmo que esses filmes são mais importantes para o país do que bibliotecas, orquestras e museus? Melhor achar. Você está pagando caro por eles (*idem*).

A matéria da *Veja* deu uma visibilidade muito maior à crise pela qual estava passando o cinema brasileiro, e provocou reações mais efusivas tanto do campo cinematográfico quanto do próprio Estado, que logo após a publicação da matéria proibiu prática da recompra de certificados antes da conclusão do filme. Os cineastas apressaram-se a ir a público explicar a situação, e a imprensa abriu espaço para estas manifestações, além de acompanhar de perto todo o desenrolar do processo de Guilherme Fontes. A matéria da *Veja* causou uma espécie de “levante” em defesa do cinema brasileiro – tanto que, logo após a publicação da mesma, o jornal *O Estado de São Paulo* publicou uma série especial de artigos com o título “Fé no Cinema Brasileiro”, em que Cacá Diegues, Paulo Thiago, Roberto Farias e o Secretário do Audiovisual, Álvaro Moisés puderam se manifestar.

Em sua defesa do cinema nacional, Cacá Diegues argumentou que o grande problema do nosso cinema é a elite do Brasil, que não quer ver a realidade do país nos filmes, pois tem vergonha do próprio reflexo – e foi isso que a matéria da *Veja* reproduziu. Segundo Diegues,

[O] que está em questão não é saber se é possível fazer cinema no Brasil, se há condições para isso. Se o deixarmos ao sabor do mercado selvagem, a resposta será sempre não. O que está em questão, no entanto, é saber se se deve fazer cinema no Brasil, se é desejável que este país tenha uma cinematografia como atividade permanente, se aspiramos a que se produzam filmes que sejam capazes de servir de espelho à nossa própria contemplação e autoconhecimento, se queremos que exista cinema brasileiro. Sabemos qual é a resposta das elites que sonham com Miami, envergonhadas do que somos (Diegues, 1999).

Já o cineasta Paulo Thiago em seu artigo comparou a caça aos cineastas promovida pela *Veja* ao Macarthismo dos EUA, e alegou ser tal operação apenas uma “bomba midiática” que não levou em conta os acertos do cinema brasileiro contemporâneo, destacando apenas os erros – que existiram, mas poderiam ser corrigidos (Thiago, 1999b). Roberto Farias, ex-dirigente da Embrafilme, utilizou dados, tabelas e estatísticas para desmentir a ideia de que o público brasileiro não gosta de filme nacional, argumentando que existe público para o cinema brasileiro e que existem bons filmes nacionais – embora tenha admitido a razão da revista *Veja* ao mostrar como é fácil lavar dinheiro por meio do cinema (Farias, 1999). O Secretário José Álvaro Moisés apresentou dados, fez um histórico do cinema nacional, mostrou um painel das produções e do mercado cinematográfico e, aproximando-se do discurso de Cacá Diegues, disse que “vozes da intolerância” começaram a atacar o cinema nacional tão logo ele readquiriu visibilidade e se recuperou (Moisés, 1999).

138

Desses discursos em defesa do cinema, uma questão salta aos olhos: na voz dos cineastas e do representante do Estado, o problema não estava no campo cinematográfico, mas fora dele, nas elites, nas “vozes da intolerância”, na classe média que não quer se ver no espelho. Embora sejam argumentos válidos, não são suficientes para explicar as práticas ilícitas, os superfaturamentos e a ausência de preocupação com as esferas de comercialização do filme que, em última análise, refletem uma ausência de preocupação com o público. E mais ainda, quando os escândalos e fraudes cometidas por cineastas vieram à tona, eles passaram a ser classificados como exceções, como casos únicos, de “estrepantes totalmente despreparados” ou de “oportunistas”, reeditando a versão já apresentada anteriormente de que o dinheiro público deveria ser destinado aos cineastas mais experientes, já consagrados.

Em meio ao turbilhão de acusações e defesas, foi instalada no senado federal uma subcomissão de cinema, ligada à comissão de educação já existente no senado, que deveria investigar a atividade cinematográfica no Brasil, diagnosticando problemas e propondo alternativas. A instalação de tal comissão já havia sido pedida pelo

senador Francelino Pereira (PFL) em maio de 1999, antes mesmo dos escândalos de *Chatô* e *O guarani* tornarem-se públicos (Senador pede comissão..., 1999), mas a aprovação para a criação da mesma só ocorreu em junho do mesmo ano<sup>1</sup>. A Subcomissão funcionou entre julho de 1999 e junho de 2000 e, durante esse período de funcionamento, prestaram depoimento cineastas (Roberto Farias, Gustavo Dahl, Nelson Pereira dos Santos, Helvécio Ratton, Cacá Diegues, Luiz Villaça, João Moreira Salles e Sílvio Tandler), produtores, representantes de grupos exibidores, de distribuidoras, de associações de profissionais, pesquisadores, coordenadores de festivais de cinema e o próprio Secretário para o Desenvolvimento do Audiovisual.

Ainda no ano de 1999, aliado ao início dos depoimentos na subcomissão do senado e ao trabalho da Comissão de Cinema, o Ministério da Cultura finalizou a reestruturação iniciada no ano anterior e, nesse processo, a Secretaria do Audiovisual sofreu uma reformulação. O cientista político José Álvaro Moisés, que assumiu a Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual no segundo mandato de FHC, participou mais ativamente nas negociações e relações dos cineastas com o Estado e esteve também mais presente na mídia – o que antes era feito pelo próprio ministro Weffort. Na gestão de Moisés, a secretaria realizou mais investimentos na divulgação do cinema nacional, na formação de público, na restauração do acervo filmico brasileiro e exerceu maior fiscalização para com os filmes que utilizavam as leis de incentivo. Além disso, foi estabelecido um teto de captação para cineastas estreados, a avaliação de currículos dos proponentes às leis de incentivo e foram abertos novos editais de concursos para financiar a produção. Segundo o Relatório de Atividades da Secretaria do Audiovisual, os principais objetivos que se colocaram a partir de 1999 foram:

1. Apoio à produção e comercialização do audiovisual brasileiro por meio de programas especiais e concursos públicos;
2. Ampliação da difusão do cinema brasileiro no país e no exterior;
3. Formação de público para o audiovisual nacional, em especial o cinema;
4. Formação profissional para atendimento da diversidade do setor (cf. Secretaria do Audiovisual, 2002).

Para atingir esses objetivos, foram desenvolvidos alguns programas, como o *Mais Cinema*, com apoio do BNDES, Banco do Brasil e Sebrae, que disponibilizou um crédito de R\$ 80 milhões para os anos de 1999 e 2000, a ser utilizado na forma de empréstimo para produtores, distribuidores e exibidores. Foi criado também um programa de apoio à comercialização de filmes, para auxiliar produtoras e distribuidoras, através de verbas destinadas para marketing nacional. Foram abertos concursos públicos para novos talentos, curtas-metragens, documentários e longas-metragens autorais “cuja existência não é assegurada pela dinâmica do mercado” (*ibidem*). Além disso, foi instituída a bolsa virtuose para formação profissional, e continuaram os acordos internacionais de coprodução, divulgação e distribuição, bem como os apoios a festivais, mostras e cursos. Coroando todo esse esforço de revitalização do cinema brasileiro, e na tentativa de readquirir credibilidade junto aos empresários, foi criado o *Grande Prêmio Cinema Brasil*, saudado como o Oscar brasileiro, que premiaria os melhores profissionais e filmes do país.

140

Para além das linhas de crédito e dos programas implementados, a alteração mais significativa referiu-se às restrições impostas aos novos cineastas, como a criação de limites para captação e a definição de critérios mais rígidos para a emissão de certificados audiovisuais, por meio da utilização da avaliação curricular do proponente. Segundo o Secretário do Audiovisual José Álvaro Moisés, em seu depoimento à subcomissão de cinema do senado,

[A adoção dessas medidas] baseou-se na experiência dos quatro anos que antecederam 1999, passando a ser levada em consideração, na aprovação dos projetos, a performance das empresas proponentes. Tendo em vista que algumas tinham mais de 10 projetos aprovados, adotou-se o critério, por uma parte, de levar em conta a experiência e o currículo dos seus realizadores e do diretor proponente e, por outra, a necessidade de limitar-se o número de projetos que cada empresa pode realizar, já que, além dos recursos disponíveis serem limitados, sua execução não deve prolongar-se excessivamente, por razões de eficiência e de interesse público (Moisés, 2000:22).

Ao tentar sanar a crise e estabelecer melhores critérios para a utilização dos recursos públicos, o que aconteceu foi que, tanto os cineastas já consagrados no campo quanto o Estado acabaram adotando um discurso que puniu os iniciantes e os “oportunistas”: crucificaram os novos cineastas, e os que já estavam estabelecidos no campo conseguiram mais privilégios. É claro que houve uma pressão da mídia e da sociedade para que o Estado fosse mais exigente na liberação dos Certificados de Investimento Audiovisual, mas essas novas exigências terminaram por gerar uma espécie de “reserva de mercado” para os cineastas já consagrados, limitando cada vez mais o acesso de novos realizadores aos recursos públicos. E essa atitude tomada pelo Estado veio ao encontro das reivindicações e queixas dos produtores mais influentes do cinema brasileiro, que conseguiram garantir sua estabilidade e seu lugar no panteão do cinema brasileiro, conforme fica claro no discurso de Moisés:

Outra razão importante para a adoção dessas medidas foi a necessidade de se romper com a prática de tratar desiguais como iguais, ou seja, supor que quem está iniciando-se na atividade deve ter os mesmos direitos dos profissionais mais experimentados que, por exemplo, além de ter reconhecimento por sua obra, são frequentemente premiados no país e no exterior. [...] Com efeito, não se pode tratar um iniciante da atividade cinematográfica como alguém, por exemplo, com a experiência de Luiz Carlos Barreto ou de Nelson Pereira dos Santos. Por isso, foram adotados critérios que observam a qualificação dos realizadores, a capacidade de realização de suas empresas e até a sua performance em projetos anteriores (Moisés, 2000:23, grifo meu).

Em termos práticos, foi estabelecido pelo Ministério da Cultura por meio de Carta Circular 230 (11 de agosto de 1999) uma restrição do perfil da produção audiovisual no Brasil, através da definição de duas faixas de valores para captação de recursos: para os

estreadantes o limite máximo para captação por filme produzido seria de R\$ 120 mil, ao passo que os produtores tradicionais (com mais de dois filmes de longa metragem realizados) poderiam operar com o limite de R\$ 3 milhões por filme, além de serem autorizados a captar recursos para três filmes ao mesmo tempo. Ou seja, o produtor tradicional podia captar o total de R\$ 9 milhões no caso de produzir três filmes, enquanto o estreadante teria de se contentar com apenas R\$ 120 mil para fazer o seu filme – o que fez com que um produtor tradicional “valesse” 75 vezes um estreadante.

Com a adoção desses critérios, foi legalizada uma lógica para o financiamento público do cinema brasileiro: quem já estava estabelecido no campo cinematográfico sempre poderia produzir mais e “melhores” filmes (pois disporia de mais dinheiro), enquanto quem estivesse começando a produzir encontraria restrições e teria de fazer filmes “menores” e mais baratos, que dificilmente fariam com que esse produtor se tornasse consagrado, dificultando a aprovação de financiamento para um próximo filme. Um verdadeiro círculo vicioso que contribuiu para restringir o acesso ao campo cinematográfico e, de quebra, ajudou a consolidar um grupo de cineastas das “grandes produções”.

Diante disso, começaram a aparecer com mais força no interior do campo cinematográfico questionamentos sobre direcionamento da produção, sobre os critérios para a seleção de projetos e sobre a priorização de superproduções e filmes comerciais. O discurso de apologia à diversidade começou a perder a força, e agora voltaram a se armar as lutas internas no campo cinematográfico. Nesse sentido, além das constantes críticas de cineastas que tratavam de temas difíceis (Sérgio Bianchi, Júlio Bressane, Tata Amaral e Laís Bodansky, por exemplo), um manifesto e um movimento (no sentido do conceito de Raymond Williams) se organizaram, ainda nesse ano de 1999.

Em agosto o cineasta Marcelo Masagão lançou, no Festival de Gramado, o manifesto “O Dogma e o Desejo”, defendendo produções cinematográficas de baixo orçamento, e criticando o modelo de incentivo da Lei do Audiovisual, o corporativismo dos cineastas brasileiros e a inércia do Estado que deixou todo o controle nas mãos do mercado<sup>2</sup>. O manifesto teve como referência o movimento dos

cineastas dinamarqueses Dogma 95, que propunha, entre outras coisas, a produção de filmes sem efeitos especiais, com iluminação natural, atores desconhecidos e baixos orçamentos e pregava a utilização de novos padrões de tecnologia como o cinema digital para baratear as produções. No final de 1999 foi lançado o movimento TRAUMA – Tentativa de Realizar Algo Urgente e Minimamente Audacioso<sup>3</sup>, também baseado no Dogma 95 e assinado por dois cineastas paulistas que nunca haviam realizado um filme sequer (Gustavo Steinberg e Alexandre Stcker). O TRAUMA, bem mais sucinto que o manifesto de Masagão, estava mais preocupado em apontar possibilidades de produção alternativas às leis de incentivo, sem apresentar críticas mais contundentes.

Os dois manifestos, embora tivessem influência direta do Dogma 95, também poderiam ser remetidos ao Cinema Novo, dada à insistência em um cinema possível, na “ideia na cabeça e câmera na mão”, na urgência em realizar mesmo em condições adversas e na possibilidade de utilizar essas mesmas condições adversas na elaboração de uma linguagem, uma estética. Mas o grande diferencial, no caso do Cinema Novo, se deve ao fato de que tanto o TRAUMA quanto “O Dogma e o Desejo” não foram tão enfáticos no caráter político do cinema, pois estavam mais preocupados com as condições para realização dos filmes e a liberdade de criação.

Embora esses movimentos tenham dado poucos frutos (desde então, Masagão dirigiu três filmes e o TRAUMA realizou apenas um) e não possam ser considerados como altamente relevantes para o Cinema da Retomada, seu surgimento nesse momento de crise sinalizou o início da repolitização do campo cinematográfico brasileiro, que se deu a partir do III Congresso de Cinema. Além disso, são importantes, na medida em que expõem claramente a divisão do campo cinematográfico entre os grandes diretores e produtores, que trabalham com orçamentos cada vez maiores, e os iniciantes, cada vez mais acuados.

## 2. A volta do discurso político

Logo após a aprovação das restrições e medidas de controle do Ministério da Cultura – que trouxeram à tona, mais uma vez, a polarização do campo cinematográfico, dividido entre os “cinemão” dos grandes produtores e o cinema possível dos iniciantes e alternativos – outra forma de controle sobre a produção cinematográfica foi implantada: a partir de março de 2000, o governo federal começou a exigir que os filmes contratassem empresas de auditoria para acompanhar a utilização do dinheiro captado e elaborar a prestação de contas. A proposta do MinC previa que de 1,5% a 3% do orçamento dos filmes fossem destinados à contratação dessas empresas, sendo que os filmes orçados em até R\$ 1 milhão destinariam 1,5% para a auditoria, enquanto que os filmes com orçamento superior deveriam destinar 3%. Mas, segundo o secretário do audiovisual José Álvaro Moisés, “o estabelecimento da portaria e a obrigatoriedade do acompanhamento da empresa de auditoria não vai eximir os produtores da prestação de contas ao Ministério da Cultura” (Vasconcellos, 2000).

144

A obrigatoriedade do acompanhamento por uma empresa de auditoria teve como objetivo atrair os investidores, antes afugentados pelas denúncias de fraudes e pelos casos de filmes que não se realizaram. Mas, como bem frisou o secretário, a medida não isentou os cineastas de elaborarem a prestação de contas ao Ministério da Cultura. O que se propôs foi uma forma de tornar os processos de captação, produção e prestação de contas mais seguros, visando desestimular a ação de “oportunistas” ou despreparados. Assim, com mais transparência, o cinema poderia atrair mais recursos, voltando a ser uma atraente opção de investimento.

Embora essa proposta permitisse um maior controle sobre a utilização dos recursos destinados ao cinema e, simultaneamente, “empurrasse” a atividade para uma maior profissionalização dentro dos padrões empresariais, combatendo o estigma de que o cinema é uma atividade artesanal e não uma prática industrial no Brasil, a exigência da auditoria, por outro lado, contribuiu também para inflacionar ainda mais os custos de produção, tornando o cinema no Brasil uma atividade cada vez mais cara. Ou seja, a medida tornou-se uma faca de dois gumes, porque ao mesmo tempo em que deu mais

segurança ao Estado e aos investidores, encareceu o cinema nacional, fazendo com que menos filmes fossem produzidos a cada ano (já que o dinheiro do Estado é uma cota estabelecida para toda a produção, independente do número de filmes realizados).

Ainda assim, a exigência do acompanhamento por uma empresa de auditoria foi bem recebida pelos produtores. Entretanto, outro projeto apresentado pelo Estado também em meados de 2000 causou um verdadeiro pânico no campo cinematográfico: o MinC estava estudando estender as leis de incentivo às emissoras de televisão e de radiodifusão, para que estas pudessem ter os mesmos benefícios dos produtores independentes e, assim, se inserissem na produção cinematográfica. Ou seja, essas empresas de comunicação, que são concessões públicas, poderiam utilizar o dinheiro do Estado (via incentivos fiscais) para produzir cinema, numa concorrência desleal com os produtores cinematográficos independentes. O ministro da Cultura, Francisco Weffort, apresentou essa proposta ao presidente FHC, argumentando que “nós queremos que a nova Lei do Audiovisual não se limite apenas aos produtores independentes, que não exclua as empresas de rádio e TV” (Castro, 2000).

Quando a proposta foi apresentada por Weffort à Comissão do Cinema causou enorme desconforto e reações indignadas. Afinal, os produtores independentes sabiam que não teriam como competir com a televisão, e que as emissoras iriam absorver quase todos os recursos disponíveis, já que, para os investidores, seria muito mais interessante investir nos filmes das emissoras, pois esses teriam probabilidade de penetração muito maior junto ao público. Para o cineasta Carlos Reichenbach, “É evidente que o produtor independente não vai ter força nenhuma diante da televisão, que irá produzir o óvio, reduzindo tudo a um nível de mediano para baixo” (*ibidem*).

Pela legislação vigente até então, a televisão só poderia participar da produção cinematográfica como patrocinadora ou coprodutora, no caso de filmes que utilizam as leis de incentivo. No entanto, se as emissoras quisessem produzir filmes de forma integral, não poderiam utilizar a renúncia fiscal, como aconteceu com a Globo Filmes; os filmes dessa produtora foram todos realizados através de coproduções, em associações com Luiz Carlos Barreto (*Bossa nova*), Renato Aragão (os filmes dos trapalhões e de Didi), Cacá Diegues (*Orfeu*), Xuxa, e

posteriormente, com as produtoras Conspiração Filmes, Natasha Entertainment e O2 Filmes.

A proposta de liberar a utilização de recursos da renúncia fiscal para redes de televisão foi vista pelos produtores como uma espécie de piada de mau gosto, pois, se fosse implantada, agravaria ainda mais os problemas que esse modelo de produção vinha apresentando. O campo cinematográfico estava polarizado entre os cineastas de grandes produções e os produtores de filmes de pequeno orçamento, numa competição desigual pelos mesmos recursos no mercado. Com a possível entrada das emissoras de televisão (e em especial da Rede Globo), estariam todos disputando os investimentos, e a tendência seria de que as emissoras ficassem com a maior parte dos investimentos, sobrando pouco aos produtores tradicionais e praticamente nada aos produtores mais alternativos.

Uma outra questão que seria ainda mais grave: as emissoras são concessões públicas, que não pagam pela exibição de seu conteúdo, no entanto, teriam o direito de receber patrocínios através do dinheiro público. Ou seja, seriam duplamente beneficiadas pelo Estado. Além disso, a televisão já estava plenamente estabelecida no Brasil, constituindo uma indústria autossustentável desde o final da década de 1960 e, portanto, não necessitaria da utilização de benefícios fiscais ou de qualquer outro tipo de fomento.

Embora a questão das concessões fosse parte do debate que acontecia naquele momento, a reação dos cineastas à proposta de extensão das leis de incentivo às emissoras de televisão se concentrou em dois pontos: a possibilidade da concorrência desigual da Rede Globo e a perspectiva de implantação do “padrão Globo de qualidade” no cinema brasileiro. A concorrência da Globo para a captação de recursos poderia inviabilizar as produções menos comerciais e dificultar até mesmo os filmes de mercado, já que para as empresas investidoras seria muito mais lucrativa uma parceria com a maior emissora de televisão do país. Além disso, uma possível padronização hegemônica do cinema, através da adoção da estética da dramaturgia desenvolvida pela Rede Globo, feria tanto o discurso da diversidade quanto a característica autoral, duas das principais chaves de entendimento do Cinema da Retomada.

As perspectivas quanto à concorrência das emissoras de televisão (Globo em especial) pelos investimentos em cinema eram tão

sombrias que Cacá Diegues, que já havia realizado uma coprodução com a Globo Filmes (*Orfeu*, 1999) e sempre defendeu a união do cinema com a televisão, chegou a afirmar:

Será a morte súbita da produção independente no Brasil, do cinema de autor que construímos neste país durante quatro décadas? O argumento de que a televisão é empresarialmente mais competente do que o cinema é falso. Os Barreto, os Massaini, os Pereira dos Santos, os Khouri, os Farias, só para citar alguns mais antigos, estão por aí há 40 anos, fazendo filmes sem parar, apesar de todas as dificuldades que enfrentam. E onde estão as TVs Tupi, Excelsior, Rio, Gazeta, Continental, Manchete e tantas outras mais? Se essa medida passar, será a primeira vez, na história mundial do audiovisual, que o cinema financia a televisão, e não vice-versa, como é normal. O planeta vai rir de nós (Labaki, 2000).

147

A possibilidade de extensão das leis de incentivo às emissoras de televisão foi a gota d'água que faltava para transbordar o “copo” dos cineastas: com dificuldades para conseguir patrocínio em razão da crise e em pânico frente à perspectiva de uma concorrência desleal da televisão, os cineastas mobilizaram-se na tentativa de conseguir a união da classe, organizando as reivindicações do campo cinematográfico para, depois, pressionar o Estado. Embora já se desenhasssem no horizonte algumas perspectivas de rupturas e vozes dissonantes, a gravidade da situação fez necessária a união nesse momento. Não importava se os orçamentos seriam grandes ou pequenos, se os produtores fizessem filmes alternativos ou comerciais, com ou sem Dogmas: a televisão poderia inviabilizar a todos. Então, em meio à crise, perdendo prestígio na imprensa, na sociedade, no mercado e junto ao Estado, o campo cinematográfico se organizou, e em junho de 2000 foi realizado o III Congresso Brasileiro de Cinema (CBC), em Porto Alegre (RS) contando com produtores, trabalhadores do cinema, pesquisadores, críticos, exibidores e distribuidores.

A ideia de um congresso de cinema que pudesse abranger entidades e representantes de diversas áreas do cinema nacional surgiu

ainda em 1998, durante o seminário “Cinema Brasileiro Hoje”, realizado no Festival de Brasília daquele ano. Mas, apenas em 2000, dada à gravidade da situação, foi que o congresso se realizou, 47 anos após a realização do II CBC<sup>4</sup>. O III CBC teve como presidente o cineasta Gustavo Dahl, ligado ao grupo do Cinema Novo e que sempre esteve envolvido na elaboração de políticas cinematográficas, foi diretor do setor de distribuição da Embrafilme e é o autor da célebre frase “mercado é cultura” (Dahl, 1977), defendendo o cinema como fator de identidade nacional, mas que precisa de acesso ao mercado para se realizar.

O III CBC foi organizado, principalmente, para conseguir a união do campo cinematográfico e, assim, lutar pelo cinema brasileiro frente às ameaças e problemas do período. Nas palavras de Gustavo Dahl, na abertura do Congresso,

Congregar, raiz etimológica da palavra congresso, se faz sentir como primeira providência para enfrentar situações de perigo. É o que fazem os animais, desde sua mais diminuta escala, é o que fazem as religiões quando ainda são seitas secretas, é o que fazem os exércitos quando a defesa e o ataque se tornam eminentes. É o que o faziam os estudantes, quando movidos pelo anseio de redimir o país e enfrentar a ditadura, iam às ruas manifestar. E o refaziam quando as forças da repressão e da ordem conseguiam dispersá-los. Qualquer semelhança não é mera coincidência. É o que todos nós estamos fazendo aqui, querendo assumir a responsabilidade pela realização do nosso próprio destino, naquilo que ele tem de comum, naquilo que vai além da mera experiência individual (Dahl, 2000a).

A tônica do discurso de abertura e dos demais documentos do III CBC deixou claro que, antes de qualquer coisa, a realização do congresso visava a união do campo para se proteger, articular esquemas e propor soluções para a crise que há dois anos ameaçava a produção cinematográfica. Isso aconteceria por meio de balanços, avaliação de erros e acertos, propostas de mudanças e reivindicações de todos os setores da atividade cinematográfica.

A importância da realização do III CBC pode ser medida, principalmente, pela inserção de um novo viés ao Cinema da Retomada: a volta do discurso político. O título do discurso de abertura do congresso, “A repolitização do cinema” já acenava nessa direção, confirmada durante os debates e na elaboração do relatório final do III CBC. O congresso enfatizou a necessidade de politização do cinema brasileiro, através do discurso dos cineastas e da afirmação da importância da atividade para a formação e difusão da identidade nacional, como transparece no plano geral do congresso, também de Gustavo Dahl, no qual se afirma que,

Todo cinema nacional é um ato de resistência que tem como objetivo tornar-se autossustentável, por uma questão de direito econômico e dignidade cultural. Qualquer pessoa que produz uma imagem animada, isto é, dotada de alma, na intenção de comunicá-la ao outro, de reproduzi-la publicamente, queira ou não, entra num combate. Os enfrentamentos do século XXI são audiovisuais e já estão em curso. No mundo da imagem em movimento, não há inocência. A maneira de reproduzir a realidade e multiplicá-la é simultaneamente um esforço de identificação e manifestação de uma tentativa de hegemonia (Dahl, 2000b).

A elaboração de um discurso político para o cinema brasileiro, ressaltando a importância do audiovisual no mundo globalizado levou à constatação de que o audiovisual representa o poder no mundo contemporâneo. Assim, o cinema, como parte da indústria audiovisual, é, necessariamente, político. Além disso, essa constatação trouxe consigo a questão da identidade nacional, muito presente no cinema brasileiro das décadas de 1950 a 1970, mas que depois perdeu sua força. Seria essa a mesma identidade nacional do Cinema Novo que estaria de volta? Ao que parece, não. A questão da identidade nacional retorna ao discurso (e aos filmes) naquele momento como uma espécie de moeda de troca internacional, já que a própria ideia de nação perdeu a força que possuía. A identidade nacional ressurgiu,

mas com outro significado, como um tipo de “nacional para exportação”, como um produto de consumo no mercado cultural globalizado. A identidade nacional buscada pelo Cinema da Retomada é simultaneamente local e mundial, tem as cores locais, mas recriadas por um recorte internacional, aproximando-se da concepção de Octavio Ianni acerca dos bens simbólicos produzidos no mundo globalizado:

Muito do que é local, regional, nacional ou mesmo continental entra no jogo das relações internacionais, recria-se no âmbito das relações, processos e estruturas articulados nos caminhos do mundo (Ianni, 2002:47).

O retorno da questão da identidade, dessa forma, está diretamente relacionado, em termos de estética, a um cinema internacional popular, analisado anteriormente pela leitura de *Central do Brasil* e pela polêmica levantada por Ivana Bentes acerca da Cosmética da Fome. Porque a identidade nacional apresentada no III CBC é, antes de tudo, a identidade nacional de um produto cinematográfico para exportação, segundo as palavras de Dahl, “simultaneamente um esforço de identificação e manifestação de uma tentativa de hegemonia”.

Mas para que essa tentativa de hegemonia se concretizasse, os diversos setores da atividade cinematográfica reunidos no CBC apontaram a necessidade de uma política audiovisual mais consistente, não apenas restrita a investimentos ou recursos direcionados para a produção – o que, segundo constatou-se, levaria mais uma vez o cinema brasileiro ao encerramento de um ciclo (a Retomada). Para encerrar a “história cíclica” do cinema brasileiro e torná-lo autossustentável, seria necessária a inserção do cinema dentro da indústria audiovisual já consolidada no Brasil, além de um maior apoio do Estado. Ou seja, o III CBC, sem perder de vista a importância política do audiovisual para a identidade nacional e para a hegemonia do país, ressaltou que o objetivo primeiro do campo cinematográfico seria a conquista da autossustentabilidade da atividade, garantindo a continuidade da produção cinematográfica por meio da elaboração de uma política audiovisual mais abrangente.

A priorização da conquista de autossustentabilidade ficou clara no Relatório Final do III CBC, que teve o Estado como o principal interlocutor. Mas, além das reivindicações e críticas diretas ao Estado, os congressistas também se dirigiram à televisão, exigindo a inserção do filme nacional e questionando as concessões públicas. No diagnóstico do cinema brasileiro elaborado e nas suas reivindicações o III CBC afirmou que “cabe ao Estado garantir a isonomia competitiva na disputa de mercados”, ao mesmo tempo em que argumentou que “a participação da televisão no processo de consolidar a indústria audiovisual brasileira é uma questão de equilíbrio para a economia do país” (Relatório Final..., 2001).

Naquele momento em que o Estado acenava com a possibilidade de estender a legislação de incentivos fiscais às emissoras de televisão, a relação desta com o cinema e as concessões públicas foram encaradas de frente pelos cineastas, como consta no Relatório Final, elaborado com propostas abrangentes de ações nas seguintes áreas: organização interna do campo cinematográfico (continuidade do congresso, reorganização da Comissão de Cinema do Ministério da Cultura e transformação da Subcomissão do Cinema do Senado em Comissão Permanente); ação do Estado (criação de um órgão responsável pela política cinematográfica, ligado à presidência da república); estímulo à produção (criação de um fundo de fomento, com taxação das emissoras de TV aberta e dos comerciais importados, além de incentivos a estreantes, documentários e experimentais); distribuição (criação de um fundo de fomento para a distribuição); exibição (financiamentos e linhas de crédito específicas); alterações nas leis Audiovisual e Rouanet; regulamentação das ligações com a publicidade (pagamento de uma contribuição para o desenvolvimento do audiovisual); regulamentação das ligações com a televisão e exigências de cota (taxação de 3% das emissoras de televisão abertas e a cabo, para um fundo de financiamento do cinema, além do cumprimento da obrigatoriedade de exibição de 30% da programação comprada de produtores independentes brasileiros, cota de tela para os filmes brasileiros na TV); investimentos em novas tecnologias; preservação do acervo fílmico; auxílio à formação profissional, à pesquisa e crítica, e a festivais de cinema.

A maioria das ações propostas envolvia diretamente o Estado, por meio da legislação (através da criação de taxas, da exigência legal de exibição do cinema ou da reformulação das leis de incentivo vigentes) ou através de investimentos diretos, como concursos e prêmios. Das 69 propostas de ações que contemplavam todos os problemas do campo cinematográfico e apresentavam propostas e soluções, vale ressaltar a última, um recado direto ao ministro Weffort: “Defender a exclusividade de captação dos recursos da Lei do Audiovisual para a produção cinematográfica independente”.

O III CBC, quase cinco décadas depois do II CBC, apresentou reivindicações muito semelhantes: também teve o Estado como foco central e ainda lutou para tornar-se uma atividade autossustentável. Ao que parece, o cinema brasileiro tem o subdesenvolvimento como um estado, como uma condição e não uma fase, como já havia constatado um dos principais críticos do cinema brasileiro, Paulo Emílio Salles Gomes, ainda na década de 1970 (Gomes, 1980). Para Paulo Emílio, o subdesenvolvimento no cinema brasileiro seria uma característica do mesmo, ligada às condições da sociedade brasileira, e não um estágio que seria superado.

Enquanto o campo cinematográfico se movimentava e se articulava politicamente, o Estado também se organizou, buscando um novo direcionamento para as relações com o campo cinematográfico: no segundo semestre de 2000 a Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual do Ministério da Cultura elaborou o documento “Diagnóstico Governamental da Cadeia Produtiva do Audiovisual”, apresentando os problemas e o histórico do cinema brasileiro, e apontando sugestões para sair da crise em que o mesmo se encontrava (Secretaria do Audiovisual, 2000a). Tal diagnóstico fez-se necessário, segundo a Secretaria do Audiovisual, porque

constatou-se que o mercado, por si só, não é capaz de criar as condições de sustentabilidade do setor cinematográfico, tornando indispensável a participação mais ativa do Estado para promover a maturação do setor, bem como a adoção de uma visão mais sistêmica do desenvolvimento da cadeia do audiovisual no país (Secretaria do Audiovisual, 2002).

O documento mostrou, detalhadamente, os problemas da produção, da distribuição e da exibição cinematográficas no Brasil, apontando para o monopólio da distribuição, as poucas salas exibidoras e o encarecimento da produção, e colocando como problema central a ausência de uma indústria audiovisual que compreendesse o cinema, a televisão, a publicidade e a internet. Para superar esses problemas estruturais, seria necessária a intervenção do Estado, garantindo a indispensável integração audiovisual capaz de fazer do cinema uma atividade autossustentável. O diagnóstico concluiu:

que o estado de arte da cinematografia brasileira está a demandar, de fato, várias iniciativas de maturação mais longa, capaz de preparar um novo modelo de relação Estado/cinema, de forma a permitir a consolidação de uma indústria cinematográfica e audiovisual verdadeiramente sustentável (Secretaria do Audiovisual, 2000a, grifo meu).

Partindo dessa constatação, o documento (nas páginas 51 a 53) sugere uma agenda mínima para o audiovisual, com as seguintes propostas: revisão do conceito de audiovisual brasileiro, incorporando a informática; ampliação da vigência da Lei do Audiovisual por mais vinte anos; criação de um sistema de financiamento direto para documentários, experimentais e estreantes; formação de um consórcio de produtoras (cartelas de filmes); articulação com outros setores industriais; investimento na formação de mão de obra especializada; apoio governamental à distribuição, por meio de fundos de investimentos; volta do adicional de renda (prêmio em dinheiro para filmes com grandes bilheterias, que vigorou nas décadas de 1960 e 1970); incentivos à abertura de salas de exibição populares; estímulo à integração com a televisão, através de cotas de exibição e produção associada; maior controle da produção audiovisual importada; reformulação da lei de cota de tela e maior fiscalização sobre o cumprimento da mesma; além da volta de mecanismos regulatórios.

As propostas do campo cinematográfico apresentadas pelo III CBC e a agenda mínima apresentada pelo Ministério da Cultura apresentaram muitos pontos em comum, mas se diferenciavam em

um ponto que, para os cineastas, era crucial: a taxação das emissoras de televisão e das produtoras de publicidade, que permitiria ao cinema se sustentar. Ainda assim, ficou clara a necessidade da elaboração de uma política cinematográfica mais consistente.

### 3. Por uma política cinematográfica mais abrangente

A constatação da necessidade de uma política para o cinema levou à criação do Gedic – Grupo Executivo de Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica, em setembro de 2000 (por decreto em 13 de setembro de 2000). O órgão foi responsável pela elaboração de uma ampla política cinematográfica no Brasil e envolveu representantes de vários ministérios do governo federal, de todos os setores da indústria cinematográfica (produção, distribuição, exibição e pesquisa) e das emissoras de televisão. O Gedic teve como presidente o chefe da Casa Civil Ministro Pedro Parente, e contou com a participação dos ministros Pedro Malan (Fazenda), Alcides Tápias (Desenvolvimento), Pimenta da Veiga (Comunicações), Aloysio Nunes Ferreira (Secretário Geral da Presidência) e Francisco Weffort (Cultura). No setor cinematográfico, foram convidados a integrar o grupo Luiz Carlos Barreto (representando a produção), Carlos Diegues (direção), Gustavo Dahl (pesquisa), Rodrigo Saturnino Braga (distribuição), Luis Severiano Ribeiro Neto (exibição) e Evandro Guimarães (televisão).

O maior diferencial do Gedic, em relação às tentativas de implantação de uma política cinematográfica ocorridas durante a década de 1990, dizia respeito ao tratamento dado à atividade: o caráter industrial do cinema foi priorizado, já que o grupo envolveu não apenas o Ministério da Cultura. O cinema, de produto cultural que necessitava de apoio estatal, passou a ser, também, um produto brasileiro para exportação e uma indústria nascente.

Tal enfoque foi muito bem recebido no campo cinematográfico, tomado como um avanço em relação às discussões anteriores e como uma possibilidade real de desenvolvimento da atividade cinematográfica. O cineasta e cronista Arnaldo Jabor, em sua coluna na *Folha de São Paulo*, argumentou que a criação de um órgão deste tipo

vinha sendo discutida desde a época do Cinema Novo, e que só naquele momento tal intento estava sendo concretizado. Para Jabor,

Pela primeira vez, depois de 5.329 horas de reunião que me consumiram 25 anos, o governo considera o cinema mais que um fato apenas cultural. Agora, o cinema vai ser uma prioridade nacional, que passa pelo comércio, pela indústria, pela importância do audiovisual no mundo dos satélites e da Internet (Jabor, 2000).

Descontando-se o otimismo exagerado de Jabor acerca do cinema como prioridade nacional, reapareceu no discurso dos cineastas e nas ações do Estado a necessidade de implantação de uma indústria cinematográfica brasileira, ideia que sempre acompanhou a história do cinema no Brasil e que nunca se concretizou<sup>5</sup>. Nesse período, a tentativa de industrialização do setor veio acompanhada – e condicionada – à ideia do cinema brasileiro como produto de exportação. Para industrializar-se, deveria ter um forte viés comercial, tornar-se um bem cultural brasileiro a ser consumido no mercado global de entretenimento e conquistar mais espaço na economia do país. Para tanto, durante os trabalhos do Gedic, houve uma focalização maior nas esferas de circulação do produto-filme, na viabilidade da comercialização dos filmes e nas possibilidades de autossustentabilidade de uma indústria cinematográfica no Brasil. Priorizou-se o aspecto de mercadorias do filme, em detrimento de qualquer tipo de diretriz estética ou temática do cinema. Segundo Luiz Carlos Barreto, logo após sua nomeação para compor o Gedic,

Fomos orientados a desenvolver um plano estratégico para a estruturação da indústria. E o presidente frisou que devemos “pensar grande”. Pensar na consolidação da indústria do cinema como se fosse o setor automobilístico, siderúrgico ou naval. Precisamos inserir o cinema no contexto econômico, sem esquecer de suas características culturais (Governo quer criar..., 2000).

Embora Barreto tenha frisado que com o Gedic o cinema passou a ser pensado como um setor industrial de ponta do Brasil, é interessante notar que os representantes do campo cinematográfico convidados a integrar o grupo são os mesmos que, desde o Cinema Novo (ou há 5.329 horas, segundo Jabor) já vinham discutindo e participando de todas as tentativas de implementação de uma indústria cinematográfica no Brasil – e também estiveram presentes na elaboração das leis de incentivo, responsáveis pelo pontapé inicial no Cinema da Retomada. E mais: o representante das emissoras de televisão era um dos diretores da Rede Globo, o dos exibidores representava o grupo Severiano Ribeiro (o maior e mais antigo grupo exibidor do país), e o representante dos distribuidores era diretor geral brasileiro da *major* Columbia Pictures. Ou seja, os mesmos que há mais de trinta anos comandam o audiovisual brasileiro, e que agora se uniram para, mais uma vez, tentar fazer do cinema uma indústria.

Para atingir esse intento, o Gedic centralizou sua atuação em três principais objetivos: combater a hegemonia cinematográfica norte-americana, promover maior integração do cinema com a televisão e reduzir os preços dos ingressos para as exhibições de filmes. A ideia consistia em implantar medidas de auxílio e reformulação das políticas já existentes, perdurando até 2006, quando então a atividade seria autossustentável. Entre setembro de 2000 e março de 2001, o Gedic elaborou uma proposta, envolvendo

os cinco pontos que estabelecemos como espécie de cinco pilares, em cima dos quais poderemos assentar a grande e larga ponte que viabilizará a passagem do cinema brasileiro da fase voluntarista-artesanal para uma etapa industrial autossustentável, sem perda de sua originalidade temática e sua autenticidade nacional (Gedic):

1. Criação de um órgão gestor, no modelo de agência de caráter interministerial, com a finalidade de normatizar, fiscalizar e controlar o cumprimento da legislação, estabelecendo critérios e procedimentos para alocação de recursos do Estado direcionados ao desenvolvimento dos diversos setores da atividade cinematográfica;

2. Redefinição e expansão das funções da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura que, a partir de então, priorizariam as ações mais culturais em relação ao cinema, enquanto a agência se responsabilizaria pelo viés comercial da cadeia cinematográfica. As funções básicas da Secretaria seriam: preservação e memória, formação de público, divulgação e difusão do cinema brasileiro no Brasil e no exterior;
3. Criação de um Fundo Financeiro, que contaria com a contribuição de outros setores da indústria audiovisual e com os recursos destinados às leis de incentivo ainda não utilizados;
4. Reforma da legislação existente, criando condições para o surgimento de uma forte ação empresarial nos setores da produção, distribuição, exibição e infraestrutura técnica;
5. Legislação para televisão, propondo que as emissoras de televisão destinem 4% do seu faturamento publicitário para a coprodução com o cinema, além de garantir a exibição de produções independentes (Dahl, 2001).

Além desses cinco pontos, a proposta do Gedic incluía a volta da cota de tela, agora estendida às emissoras de televisão, às videolocadoras e às emissoras de TV a cabo (Propostas do Gedic..., 2001). A ideia era ocupar entre 35% e 40% do mercado interno de salas de exibição até 2005, 25% a 30% do mercado de vídeo, 10% a 15% do mercado de DVD, 5% da programação de filmes de ficção longa-metragem das redes de TV e entre 1,5% a 2% da programação das TVs pagas. Também propunha a criação de taxas sobre a venda de aparelhos de TV, videocassete e DVD, um fundo setorial de investimentos e um título de capitalização a partir do ingresso do cinema. Deveriam também ser criadas condições para a formação de 3 ou 4 empresas de distribuição e comercialização de filmes brasileiros, além de 2.400 novas salas de exibição até 2008, incluindo locais com população de baixa renda.

Dentre todas as propostas e projetos apontados pelo Gedic, percebe-se que, como já havia sido proclamado desde a criação do

grupo, a prioridade foi dada ao enfoque comercial do cinema, ao produto-filme. Embora o campo cinematográfico houvesse pregado, através do III CBC, a repolitização do cinema brasileiro, o que prevaleceu foi o caráter mercantil da atividade, como se a caracterização do cinema como fundamentalmente um bem de consumo fosse a única saída para a manutenção da atividade no Brasil e sua possibilidade de se tornar uma indústria. As questões políticas ligadas à identidade nacional, também abordadas durante o CBC, ficaram em segundo plano, enquanto o foco foi centralizado no mercado.

O enfoque que privilegiou o caráter mercador do filme estava ligado à ideia de que, nas sociedades contemporâneas em que predomina o consumo, havia a necessidade de que os bens culturais fossem mais do que signos, sobretudo, produtos derivados destes signos. Como todo filme é, simultaneamente, produto e signo, a saída foi construir um produto brasileiro para exportação que carregasse um signo simultaneamente nacional e internacional, ou internacional popular para usarmos o conceito de Renato Ortiz (1988:205). Então o discurso de identidade nacional encontrou-se com a ideia de produto comercial para exportação, transformando a identidade nacional pregada pelo III CBC em uma identidade pasteurizada, lida através de pontos de vista internacionais: identidade brasileira, mas atenta a valores universais, facilmente reconhecíveis e identificáveis em qualquer mercado de bens simbólicos do mundo globalizado. Se houve um privilégio da noção de mercadoria, isso se deve à predominância do consumo nas sociedades contemporâneas, agregando, assim, identidade nacional e cinema para exportação, conforme apresentado por muitos filmes realizados no período, como veremos.

Dessa forma, ainda se fez presente no discurso de muitos cineastas a ideia de nação e a constatação da importância do cinema para a constituição da identidade brasileira que, em muitos momentos, relembra os discursos dos anos 60 e 70. Tanto que Luiz Carlos Barreto, ao fazer um balanço dos trabalhos do Gedic argumentou: “A situação é cristalina: ou protegemos nossos conteúdos culturais – e o cinema joga papel fundamental nesse processo – ou todos os nossos sonhados projetos de nação serão derrotados” (*apud* Caetano, 2001:18, grifo meu).

Às voltas com questões como identidade nacional e projeto de nação, e com base numa ambiciosa tentativa de industrialização cinematográfica envolvendo a televisão e a publicidade, o Gedic entregou suas propostas ao Estado e, em setembro de 2001, o presidente da república assinou uma medida provisória (nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001) dando as diretrizes da política cinematográfica a ser implantada. Essa nova legislação, além de tratar da definição de obra brasileira, criou a PNC – Política Nacional do Cinema (para garantir a produção nacional, o consumo e a divulgação interna e externa), o Conselho Superior de Cinema (vinculado à Casa Civil, responsável pela elaboração da política cinematográfica, composto por representantes dos ministérios da Justiça, Fazenda, Relações Exteriores, Cultura, Desenvolvimento, Indústria e Comércio, Comunicações e Casa Civil, além de cinco representantes do setor cinematográfico) e a Ancine (Agência Nacional de Cinema, com a atribuição de regular e fiscalizar o mercado cinematográfico brasileiro, com poder de cobrança de impostos). Além disso, pela medida provisória, o Estado voltou a se responsabilizar pelos relatórios, dados e estatísticas do cinema brasileiro (através do Sistema de Informações e Monitoramento da Indústria Cinematográfica e Videofonográfica), e foram novamente instituídos a cota de tela, determinada anualmente, e o adicional de renda de bilheteria para os filmes que tivessem grande público.

A Ancine garantiria a estrutura para a industrialização do cinema brasileiro, já que a agência, além de exercer o controle sobre os dados, emitir o certificado de produto brasileiro e fiscalizar a utilização das leis de incentivo, ainda arrecadaria a Condecine – Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional, uma taxa cobrada sobre a publicidade e o cinema (nacional e estrangeiro) comercializados no Brasil, mas que isentou as emissoras de televisão. O acento econômico da nova política cinematográfica e a ideia do cinema como produto para exportação ficaram claramente expressos através da determinação de vinculação da Ancine à Casa Civil durante seu primeiro ano de existência e, posteriormente, ao Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior. Embora a criação da Ancine tenha sido uma conquista do cinema brasileiro, que teve grande parte das reivindicações do III CBC atendidas, não se pode deixar de notar a ausência da televisão na nova

política cinematográfica: as emissoras ficaram isentas da Condecine, reduzindo, assim, a arrecadação da Ancine e sinalizando para o fracasso do projeto de união dos diversos setores do audiovisual no Brasil.

As propostas apresentadas tanto pelo III CBC quanto pelo Gedec tinham como base de sustentação a união da televisão com o cinema, numa estratégia semelhante à já utilizada pelas cinematografias francesa e inglesa, que têm a televisão como principal financiadora do cinema. Como essa união não se realizou, graças a uma enorme pressão das emissoras de televisão junto ao governo federal, o projeto de industrialização do cinema brasileiro ficou mais frágil.

Diante desse quadro, o campo cinematográfico voltou a se mobilizar e, em novembro de 2001, foi realizado o IV CBC, dessa vez no Rio de Janeiro, tendo como tônica, mais uma vez, a busca de mecanismos que garantissem a autossustentabilidade do cinema. Também presidido por Gustavo Dahl, o IV Congresso voltou a realçar a necessidade de politização do cinema brasileiro para poder enfrentar os problemas, ressaltando que, graças ao envolvimento dos cineastas, foram conseguidas várias vitórias, conforme consta na Carta do IV Congresso de Cinema (2001):

Resultados concretos da repolitização e mobilização do setor, o CBC, a Ancine e a própria Medida Provisória, estão, no entanto, sujeitos à consolidação. É preciso que o CBC esteja estruturado materialmente em todo o país, de forma a externar toda sua força e legitimidade. É preciso que a Ancine e o Conselho Superior de Cinema estejam instalados e funcionando, nos prazos legais. É preciso que a Medida Provisória seja aprovada no Congresso Nacional e sua regulamentação realizada de forma democrática e transparente. Cabe a ambos, CBC e Ancine, a conquista da estabilidade necessária à execução e aplicabilidade da Nova Política Cinematográfica.

Na elaboração de um balanço geral destacando as conquistas do campo cinematográfico, o IV CBC centrou seu ataque à televisão, que havia conseguido se manter isenta da Condecine e da obrigatoriedade de exibição do filme nacional. Os cineastas reunidos

no Congresso insistiam que, embora o cinema brasileiro fosse produzido por intermédio dos recursos públicos, a televisão em última instância também o era – e se o público tem direito ao acesso à televisão, deveria por meio dela ter acesso ao cinema. Assim, os congressistas reivindicaram a inserção das emissoras de televisão na política cinematográfica, “posicionando-se a favor de uma impositiva parceria entre o cinema e a TV, especialmente a TV aberta” (Carta do IV CBC, 2001).

No Relatório Final do IV Congresso Brasileiro de Cinema foram apresentadas também outras reivindicações, envolvendo as áreas de organização interna da entidade; apoio à aprovação da Medida Provisória 2228-1; criação de outras modalidades de fomento à atividade; exigência de instalação da Ancine no prazo estabelecido; apoio à inserção internacional do cinema brasileiro e obrigatoriedade de exibição de curtas-metragens nacionais nos cinemas, antes da exibição dos longas-metragens (Relatório Final..., 2001).

No mês seguinte ao encerramento do IV CBC uma nova medida provisória suspendeu, até maio de 2002, a cobrança da Condecine, já que esta taxa seria recebida pela Ancine, que até então não havia sido instalada. Em janeiro de 2002, o escritório central da agência foi instalado no Rio de Janeiro, e a medida provisória foi revogada. Mas a insatisfação das grandes distribuidoras e dos estúdios internacionais quanto à cobrança da taxa fez com que, em maio do mesmo ano, o estúdio Warner obtivesse na justiça uma liminar considerando a cobrança da Condecine indevida, suspendendo seus efeitos sobre as transações comerciais da empresa. A ação da Warner iniciou uma verdadeira batalha judicial entre os grandes conglomerados de comunicação globais e a legislação brasileira cinematográfica, que se estendeu por vários meses até que a justiça decidisse pela manutenção da cobrança da taxação.

Em meio à luta pela aprovação, manutenção e alargamento da Condecine às emissoras de televisão aberta, o campo cinematográfico não conseguiu manter sua unidade, e ressurgiram as antigas disputas sobre a priorização de filmes de grande ou de pequeno orçamento. Isso porque a medida provisória que legislava sobre a Condecine também incluía uma cláusula de restrição à utilização das duas leis de incentivo

simultaneamente (Audiovisual e Rouanet) e alterações no teto máximo de captação, o que acabaria por restringir o orçamento dos filmes. Um grupo de cineastas, encabeçado pelo presidente da Associação Paulista de Cineastas (Apaci), Toni Venturi, pedia a manutenção do teto máximo de captação, através da adoção de parâmetros estabelecidos a partir de um cálculo que levasse em conta o custo médio das produções e seu retorno comercial, o que obrigaria os cineastas que quisessem realizar grandes produções a buscar recursos privados. Outro grupo, que incluía os cineastas mais consagrados no campo cinematográfico, como Walter Salles, Carla Camurati, Guel Arraes, Daniel Filho, Arnaldo Jabor e Cacá Diegues, propunha o uso combinado das leis de incentivo, fazendo com que o teto de captação ficasse muito maior.

Como ambos os grupos de cineastas pressionaram parlamentares e a situação tornou-se cada vez mais crítica, o presidente da Ancine, Gustavo Dahl lamentou-se, constatando que havia problemas maiores a serem enfrentados pelo campo cinematográfico. Para Dahl,

A televisão aberta saltou primeiro, mandando o cinema para o devido lugar. Restringiu seu pleito ao patinho feio do setor – a televisão paga. O cinema hegemônico já entrou na Justiça Federal. A máquina burocrática não pôde evitar a não inclusão pelo Congresso Nacional da Ancine. E o cinema brasileiro, mais uma vez, volta a oferecer ao distinto público o espetáculo penoso de seu dilaceramento (Teto de captação..., 2002).

Na batalha entre os grandes e os pequenos orçamentos, ganhou o grupo dos cineastas defensores das superproduções. A medida provisória (que posteriormente tornou-se a Lei nº 10.454, de 13 de maio de 2002) foi aprovada na câmara dos deputados expandindo o limite de aprovação dos valores incentivados de R\$ 3 milhões para R\$ 6 milhões, por meio do uso simultâneo dos artigos 1º e 3º da Lei do Audiovisual, reduzindo de 20% para 5% o percentual exigido de contrapartida privada (investimento de recursos do produtor ou de incentivadores) e autorizando o uso combinado das leis do Audiovisual e Rouanet no mesmo projeto. Além disso, a aplicação da Condecine

foi aprovada para a produção, a distribuição, o licenciamento e a exibição de filmes, vídeos e peças publicitárias, e deveria ser paga pelos produtores, distribuidores e exibidores cinematográficos brasileiros, agências de publicidade, canais de TV por assinatura e as filiais de distribuidores estrangeiros que operam no país. Também foi aprovada a aplicação de uma modalidade específica da Condecine para os distribuidores estrangeiros de televisão por assinatura, que poderiam optar entre pagar a taxa ou investir em coproduções nacionais.

Com a aprovação dessa nova legislação e a instalação completa da Ancine, a política cinematográfica que vinha sendo gestada desde o encerramento das atividades da Embrafilme em 1990, mas só tomou fôlego e ganhou amplitude a partir dos Congressos de Cinema e da criação do Gedic, pôde finalmente começar a ser colocada em prática. A Ancine, a rigor, só começaria a funcionar efetivamente no ano de 2003, contando com os recursos da Condecine, mas ainda longe da tão sonhada parceria com a televisão aberta. Com a ausência da televisão, a política cinematográfica que buscou a autossustentabilidade do cinema brasileiro acabou por priorizar os filmes mais caros e as grandes produções que trouxeram consigo a concepção do cinema nacional como produto para exportação, feito a partir de padrões técnicos e estéticos transnacionais.

#### 4. Repolitização e televisão na filmografia do período

A crise da produção cinematográfica fez renascer o discurso político no cinema brasileiro, provocando questionamentos, tanto do próprio campo do cinema quanto do Estado, acerca da viabilidade de uma indústria cinematográfica autossustentável no Brasil e da necessidade de participação da televisão na constituição dessa indústria – e a filmografia do período acabou por refletir essas questões. Durante o momento de maior visibilidade e euforia do Cinema da Retomada, entre 1995 e 1998, a ausência de projetos totalizantes para o Brasil pôde ser percebida através da falta de consistência na elaboração de uma política cinematográfica abrangente e da ideia de diversidade como a característica mais forte desse cinema. Entretanto, no período seguinte, os filmes brasileiros começaram a focar, de diversas maneiras, as questões políticas através do retorno do discurso sobre a

identidade nacional, enquanto a tão sonhada aliança com a televisão, que não foi incorporada pela legislação, ocorreu por meio de coproduções e da absorção da estética televisiva pelo cinema. Não podemos afirmar que essas questões estivessem totalmente ausentes no período anterior<sup>6</sup>, mas agora ganharam maior visibilidade.

Televisão e repolitização foram então as principais vertentes que se destacaram na filmografia do segundo mandato de FHC. Embora a diversidade ainda se fizesse presente, essas são as duas chaves de entendimento para percebermos, nesses filmes, as articulações e movimentações do campo cinematográfico em seu relacionamento com o Estado. Enquanto a repolitização do cinema resultou em filmes que tiveram como horizonte a identidade nacional, por outro lado, a procura de aliança com a televisão apareceu na filmografia do período através de coproduções e da Globo Filmes, que tornou-se a mais importante produtora do Cinema da Retomada.

No período compreendido entre 1999 e 2002 estrearam em circuito comercial mais de 100 filmes brasileiros (ver tabela 01, em anexo), de variados gêneros, formatos e temáticas. Dentro desta vasta produção, destacaram-se dois tipos ideais de filmes: as comédias coproduzidas pela televisão ou inspiradas numa estética televisiva e os filmes que, a partir de diferentes enfoques, recolocaram questionamentos sobre identidade nacional e sobre a própria ideia de nação. Esses dois tipos ideais de filmes foram também os responsáveis pelos maiores sucessos de público do Cinema da Retomada: a comédia produzida pela Globo Filmes *O Auto da Compadecida* (Guel Arraes, 2000) que atingiu mais de 2 milhões de espectadores, e o polêmico drama *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002) que ultrapassou a marca de 3 milhões de espectadores, números que não haviam sido conseguidos por filme nacional algum desde o início da década de 1990. Em termos comparativos, o maior sucesso até então, *Central do Brasil*, teve um público de 1,5 milhões de espectadores, mesmo após as indicações ao Oscar.

O sucesso das comédias no cinema brasileiro não é fenômeno recente, remete à chanchada da década de 1940 e 1950 e à pornochanchada dos anos 70, grandes sucessos de público no Brasil. No Cinema da Retomada as comédias de maior destaque tiveram como ponto comum a relação com a televisão. Filmes como *Bossa nova*

(Bruno Barreto, 2001), *A partilha* (Daniel Filho, 2001) e *Avassaladoras* (Mara Mourão, 2002) carregam a estética televisiva como marca de distinção. *Bossa nova* e *A partilha*, além disso, foram coproduzidos pela Globo Filmes, sendo que o último foi dirigido por Daniel Filho, diretor de larga experiência na televisão. Os três filmes também contam com um elenco “televisivo”, isto é, composto por nomes já consagrados na teledramaturgia nacional (Antônio Fagundes, Glória Pires, Débora Bloch) e novos atores que estavam em destaque em telenovelas (Giovana Antonelli, Reinaldo Gianechinni, Pedro Cardoso, Paloma Duarte).

Mas o que viria a ser essa “estética televisiva” presente nessas comédias? Ela não se deve apenas ao fato de serem coproduções, nem mesmo da utilização de um elenco já reconhecido pela atuação em telenovelas: nesses filmes a linguagem e a estética se aproximaram das telenovelas, graças à larga utilização de planos fechados, fotografia e interpretações naturalistas; pelo apego a fórmulas, já consagradas nas novelas, de humor e de romance; através da utilização de um maior número de cortes e cenas, lembrando a rapidez e agilidade da televisão; e por meio da construção de personagens baseados em estereótipos da teledramaturgia. São essas mesmas características que fizeram com que esses filmes encontrassem forte aceitação do público, pois geraram um tipo de reconhecimento e, dessa forma, conseguiram a simpatia dos espectadores.

Para Umberto Eco (1989:120-39), a simpatia e a aceitação do público são conseguidas, principalmente, por meio da elaboração de produtos que geram cumplicidade entre o espectador e o produtor. No caso dos filmes que se utilizam da estética da televisão, essa cumplicidade se dá porque, como o espectador tem largo conhecimento da linguagem televisiva, ele já “imagina” o que vai acontecer; às vezes é surpreendido, contrariando suas expectativas, mas essa própria surpresa é parte do jogo. Há uma familiaridade garantindo que, mesmo contrariando expectativas, o espectador ainda se sinta satisfeito. O reconhecimento se deu, dessa forma, porque envolvia o conhecimento prévio do espectador acerca de outros produtos audiovisuais (nos casos analisados, as telenovelas), e esse conhecimento prévio acabou por torná-lo cúmplice da história.

Se por um lado a estética televisiva presente nessas comédias – e em outros filmes do período, como veremos a seguir – contribuiu para

a melhor aceitação do cinema brasileiro e melhorou seu desempenho nas bilheterias, por outro lado, gerou críticas quanto a uma possível homogeneização do cinema brasileiro através da adoção da linguagem da televisão como a única capaz de conquistar o público. Para o cineasta Rogério Sganzerla, a utilização de fórmulas já consagradas na teledramaturgia foi prejudicial ao cinema brasileiro, já que segundo ele,

Houve um retrocesso na forma e na construção dos filmes, na estruturação. Eles se ressentem de uma espinha dorsal. A influência da televisão, a mídia hegemônica, é tão poderosa, que praticamente anula as outras expressões. A lei de mercado transforma os ‘diretores’ – entre aspas – em meros diluidores de formas. Do ponto de vista da linguagem, criatividade e fixação do comportamento, não vejo nada de significativo, nenhum tratamento adequado ao humor brasileiro (Sganzerla, 2002).

166

Enquanto alguns filmes incorporaram a estética televisiva à sua linguagem, a televisão também aproximou-se do cinema brasileiro de outra maneira, por meio de produções “híbridas”, como, por exemplo, *O Auto da Compadecida* (Guel Arraes, 2000) e *Caramuru – A invenção do Brasil* (*ibidem*, 2001). Esses dois filmes, produzidos pela Rede Globo, foram feitos em meio digital (HDTV) e depois passados para película; estrearam primeiro na televisão, no formato de micro-série, para depois serem remontadas e chegarem ao circuito exibidor cinematográfico. Como foram feitos para a televisão e depois adaptados para o cinema, também carregam a estética televisiva, só que de outra forma: são séries que foram adaptadas para se tornarem filmes, isto é, são produtos televisivos que foram levados ao cinema. Não chegaram a incorporar a estética televisiva, mas foram pensados dentro dessa perspectiva.

As coproduções e as produções híbridas, que durante a última fase do Cinema da Retomada ganharam força, são importantes para dar a dimensão da importância que a Globo Filmes, criada em 1998, adquiriu no cinema brasileiro desde então – e que mantém até os dias de hoje. A política cinematográfica elaborada na Retomada

não conseguiu uma associação com a televisão, mas através das produções e coproduções da Globo Filmes, e com o forte esquema de divulgação e a facilidade de penetração da Rede Globo de Televisão, a estética televisiva entrou no cinema brasileiro, e se consolidou. Com essa entrada de um novo ator no campo cinematográfico, mais poderoso que os demais, instituiu-se uma nova divisão no interior do campo entre os filmes que levam a marca da Globo e os outros, e isso tornou-se uma grande preocupação para os cineastas e produtores. Para o diretor Helvécio Ratton

Nós, cineastas, sempre buscamos uma relação Cinema & TV que estimulasse a associação das TVs com a produção independente, o que poderia resultar em mais filmes, mais espectadores para os filmes, mais empregos. Aí surgiu a Globo Filmes. Os filmes recentes que ultrapassaram um milhão de espectadores eram todos da Globo Filmes. Isso não quer dizer que ela só produza sucessos, porque nem todos os seus filmes atingem essa marca. [...] Mas todos os que tiveram um grande público eram ligados à Globo Filmes e isso tende a criar uma casta em meio à produção brasileira, como se estes fossem os grandes filmes, aqueles que devem ser vistos (Fonseca, 2003:37).

A constatação de que a tão sonhada união com a televisão não se realizou da maneira desejada e de que uma emissora estava se transformando na grande potência do cinema brasileiro causou desconforto e frustração ao setor. Muitos cineastas, principalmente aqueles que produziam filmes de maior apelo comercial, conseguiram associar-se à empresa, mas a seleção sobre que tipo de filmes coproduzir ficou cabendo à Globo, e não houve a possibilidade do campo cinematográfico como um todo se beneficiar da sonhada parceria com a televisão. Como resultado, ocorreu a predominância de determinadas escolhas técnicas e estéticas, e a incorporação do padrão Globo de qualidade ao cinema brasileiro, criando uma espécie de marca de distinção para os produtos associados a essa empresa, como já existia na teledramaturgia da emissora.

A relação cinema-televisão se fez presente na filmografia do período tanto quanto norteou os discursos de cineastas e as movimentações do Estado. Paralelamente, a repolitização do cinema também teve reflexos nos filmes, trazendo o retorno das discussões acerca da identidade nacional. As preocupações com a hegemonia do cinema norte-americano e a necessidade de preservação da identidade nacional por meio do cinema, que vieram à tona no III CBC, também encontraram espaço nos filmes desse período da Retomada. A temática da identidade nacional retornou através de novas leituras da cultura popular, com a elaboração de um discurso fílmico que Ismail Xavier chamou de “elogio do jeitinho e da conciliação ou a celebração da carnavalização popular” (Conti, 2000). Isto é, no Cinema da Retomada a cultura popular já não carregava mais o sentido político que tinha nos anos 60 e 70 (veja-se a esse respeito Ramos, F., 2000), mas apresentou um enfoque mais contemplativo: o popular foi visto como um espaço preservado e puro, de redenção e de salvação, não contaminado pela corrupção e pela violência da sociedade contemporânea, mas simultaneamente integrado com elementos internacionais, como a música pop e o videoclipe, por exemplo.

Justamente esse caráter imutável do popular que remetia a um tempo e a um espaço mais humanos, em que prevaleciam as relações de amizade, cordialidade e confiança, é que carregava a potencialidade de salvação e redenção. Assim, percebemos em *Orfeu* (Cacá Diegues, 1999), que a música do protagonista, com bases na cultura popular, foi o que o salvou do universo de corrupção, violência e tráfico da favela onde vivia. O mesmo se pode dizer sobre João Grilo de *O Auto da Compadecida*: o “jeitinho brasileiro” do personagem foi o que lhe permitiu sobreviver, livrando-o de inúmeras confusões e conflitos. Pela via da conciliação (como João Grilo) ou pela via da celebração da carnavalização (como Orfeu), o popular apareceu como a chave para a salvação – mas essa salvação proposta foi uma salvação individual, e não coletiva, pois era baseada em características pessoais (a aptidão musical e o “jeitinho”) que não ofereciam perspectivas de transformação mais amplas. Essa ausência de propostas coletivas e perspectivas transformadoras se daria, segundo Ismail Xavier, porque o Cinema da Retomada

analisa as questões a partir de uma adesão à ideia de que o essencial é a atenção aos micropoderes, lembrando Foucault, mas repondo a questão da reforma da consciência. Daí, a opção mais decisiva é a mudança dos comportamentos numa esfera restrita, a dos embates que envolvem a relação imediata pessoa a pessoa, o plano dos expedientes, ou da conversão (Conti, 2000).

A procura de repolitização do cinema brasileiro, relacionando identidade nacional e cultura popular, acabou por apresentar essa cultura como espaço de conciliação e redenção individuais, isto é, o sentido que essa repolitização teve, nos filmes, foi um sentido individual, priorizando as escolhas pessoais em detrimento de soluções coletivas. Além disso, a concepção da cultura popular como “positiva” teve uma forte ligação com a estética cinematográfica internacional: não houve uma leitura brasileira da cultura popular, com a construção de uma linguagem própria, mas sim uma leitura do popular através de lentes da cultura internacional e até a incorporação de elementos da cultura pop internacional ao popular. Fernão Ramos, em uma análise de *Orfeu*, enfatiza essa leitura internacional da cultura popular presente no Cinema da Retomada. Para esse autor:

Temos em *Orfeu*, um quadro significativo da dimensão da cultura popular para o cinema da retomada. Está ausente a visão purista desta cultura, como matéria prima para a constituição de uma narrativa nacional, que se oponha à narrativa clássica de tipo hollywoodiano. A presença de uma música como o rap e o questionamento do tradicionalismo nas escolas de samba são vistos positivamente. A abertura para o diálogo com elementos estrangeiros é louvada (Ramos, F., 2002).

A focalização do universo da cultura popular através de lentes internacionais está diretamente relacionada à repolitização do cinema, proclamada como necessária diante da crise do Cinema

da Retomada. Isso porque, simultaneamente, o cinema brasileiro adquiriu posição estratégica dentro do Estado, passando a ser tratado como uma incipiente indústria de bens simbólicos. E esse encontro entre identidade nacional e indústria fortaleceu a concepção do cinema brasileiro para exportação, já presente em filmes como *Central do Brasil* e *Tieta do Agreste*, mas que nesse momento tornou-se mais evidente, amparada pela política cinematográfica implantada. Dessa forma, faz sentido esse viés popular visto através de uma linguagem internacional, como se encontra em *Orfeu*.

Além do olhar sobre a cultura popular, a repolitização do cinema apresentou outro viés em sua busca da identidade nacional: a tematização da violência urbana, surgindo como uma tentativa de explicar o Brasil contemporâneo, ou de entender “como chegamos a isso”. Enquanto a leitura da cultura popular apresentou-se como o polo positivo do Brasil, a violência urbana surgiu como seu oposto, mostrando o país sem saídas nem perspectiva de salvação. A violência urbana, possivelmente, foi a faceta mais visível do Cinema da Retomada, com inúmeros filmes de ficção e documentários<sup>7</sup>. Particularmente no ano de 2002, três filmes lançados seguiram essa tendência: *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund), *O invasor* (Beto Brant) e *Madame Satã* (Karim Ainouz).

Esses filmes trataram especificamente da violência das grandes cidades que, a partir de meados da década de 1980, tornou-se cada vez mais visível e transformou-se em um dos maiores pesadelos das classes média e alta. Os três filmes, cada qual a seu modo, tentaram entender como o país chegou a esse ponto e o que levou a sociedade ao caos atual. Embora partam de um viés explicativo, não conseguem, a partir dessa explicação, encontrar qualquer tipo de solução ou projeto nacional mais amplo. São filmes que, ao mostrarem o Brasil urbano, o fazem a partir do ressentimento, que segundo Ismail Xavier, “expressa também a ausência de um horizonte utópico” (Conti, 2000). A violência vem do ressentimento pela falta de perspectivas e de possibilidades de salvação, pela falta de um projeto de nação: frente à ausência de utopias, a violência se instaura.

Assim como na abordagem da cultura popular, a leitura da violência urbana pelo Cinema da Retomada deixou transparecer a falta de projetos mais abrangentes e de perspectivas transformadoras

coletivas. Mais uma vez o horizonte foi o indivíduo, que manifestaria sua insatisfação com o país através da violência, como uma forma de ressentimento dos excluídos. Dentre os filmes que tiveram a violência urbana como tema central, *Cidade de Deus* merece uma análise a parte, dada a sua imensa repercussão: além de ter sido o filme mais visto desde o início da Retomada<sup>8</sup>, recebeu quatro indicações ao Oscar (direção, edição, roteiro adaptado e filme estrangeiro) e causou enorme polêmica na mídia, trazendo à tona novamente as questões levantadas por Ivana Bentes acerca da Cosmética da Fome.

O filme tem qualidades técnicas inquestionáveis, como a montagem ágil, a fotografia cuidadosa e o roteiro bem elaborado, escrito com base na obra homônima de Paulo Lins, um ex-morador do conjunto habitacional Cidade de Deus, no subúrbio do Rio de Janeiro. Além disso, seu processo de produção diferenciado tornou-se notícia: foi feito com atores não profissionais, escolhidos entre moradores de favelas cariocas e ensaiados pelo diretor; Meirelles ainda filmou sem que o elenco tivesse acesso ao roteiro todo, ensaiando as cenas e incorporando o vocabulário dos atores. *Cidade de Deus* contou, a partir da narração do jovem Buscapé, a história da ascensão da criminalidade e da violência nesse conjunto habitacional, indo do período “romântico” do crime, nos anos 60, à chegada do tráfico de drogas e à formação de quadrilhas fortemente armadas, na década de 1980.

As abordagens do tráfico de drogas e da violência, aliadas a uma linguagem moderna e rápida, fizeram do filme um sucesso, tornando-o assunto do dia e trazendo à tona polêmicas que tomaram conta dos cadernos culturais dos jornais. Ora saudado como uma inovação, ora criticado por seus excessos, *Cidade de Deus* tornou-se o mais controverso filme da Retomada.

A principal crítica feita ao filme referiu-se ao fato de a violência estar sendo apresentada como um produto de consumo, por meio de imagens muito bem elaboradas, capazes de tirar dessa terrível realidade todo o potencial transformador que ela poderia conter. Para o historiador Jorge Coli

*Cidade de Deus* foi bem filmado, de maneira hábil e dominada. O elenco de amadores foi dirigido de maneira convincente. Contudo, o filme é apenas uma miragem.

Associa comoção sentimental, violência e desfavorecidos: bons trunfos diante da consciência culpada do público frequentador das salas. Amarra tudo isso com uma câmera atilada. Oferece cenas brutais e diálogos engraçados, falas um pouco estranhas desse mundo distante. São estratégias. Funcionam para alcançar o sucesso, mas a eles o essencial é sacrificado. É como uma sedutora embalagem vazia (Coli, 2002).

Essa abordagem da crítica ao filme tem como horizonte de comparação o Cinema Novo, mais uma vez. Se para o Cinema Novo a violência e a marginalidade poderiam estar associadas à rebeldia e à transformação e eram partes constitutivas de uma linguagem e de uma estética, para o Cinema da Retomada a violência vem associada a uma linguagem de entretenimento, com a função de ser consumida. À opinião de Jorge Coli juntou-se a de Ivana Bentes, que já havia iniciado sua polêmica crítica sobre o Cinema da Retomada quando da publicação de seu artigo sobre a *Cosmética da Fome*, conforme já vimos. Mas agora, com *Cidade de Deus*, a pesquisadora retoma seu ponto de vista, atacando mais uma vez a estética publicitária e o caráter internacional popular do cinema brasileiro contemporâneo. Para Ivana Bentes, o filme oferece um turismo no inferno ao mostrar a Cidade de Deus:

O interdito modernista do Cinema Novo, algo como “não gozarás com a miséria do outro”, que criou uma estética e uma ética do intolerável para tratar dos dramas da pobreza, vem sendo deslocado pela incorporação dos temas locais (tráfico, favelas, sertão) a uma estética transnacional: a linguagem pós-MTV, um novo-realismo e brutalismo latino-americano, que tem como base altas descargas de adrenalina, reações por segundo, criadas pela montagem, imersão total nas imagens (Bentes, 2002).

A incorporação de elementos do videoclipe e do cinema hollywoodiano foram os principais problemas levantados em relação

ao filme, isto é, foi questionada a estética e não a tematização da violência. A utilização de uma estética internacional popular pelo Cinema da Retomada acabaria por vender a miséria e a violência brasileiras como produto de consumo no mercado de bens simbólicos transnacionais, como acontecera com a cultura popular.

Assim como já havia ocorrido quando da publicação do artigo sobre a Cosmética da Fome, essa abordagem crítica sobre *Cidade de Deus* causou grande polêmica e foi amplamente questionada. Só que dessa vez as reações não vieram do campo cinematográfico, mas principalmente da imprensa. Na *Folha de São Paulo*, o crítico José Geraldo Couto afirmou o seguinte sobre a Cosmética da Fome:

Esse rótulo foi um achado da pesquisadora Ivana Bentes para caracterizar uma leva de filmes edulcorados e publicitários que passeiam como turistas pelas mazelas sociais do país. Mas hoje a expressão tende mais a esconder do que a revelar os traços da produção cinematográfica recente. *Cidade de Deus*, a despeito de sua composição, digamos, “estilosa”, tem pouco a ver com essa estética (ou cosmética) (Couto, 2002).

173

Se para os críticos de *Cidade de Deus* seu principal problema foi dar um tratamento de mercadoria à violência e à miséria, através da utilização da estética transnacional, os defensores do filme encontraram nesse fato um trunfo e não necessariamente um problema, pois isso apenas ressaltaria a mercantilização das sociedades contemporâneas. Para Mário Sérgio Conti a utilização de elementos do videoclípe e do cinema de Hollywood foi uma interessante forma de abordagem daquela história, e fizeram parte da construção da mesma. Segundo ele:

Aplicada a um universo humano, a linguagem da circulação de mercadorias tem uma força dramática insuspeitada: os homens são coisas, e, portanto, dispensáveis numa sociedade na qual a alienação é a viga mestra (Conti, 2002).

O caráter mercantil do filme, inclusive, foi pensado desde sua elaboração, isto é, *Cidade de Deus* foi pensado como uma mercadoria, como produto de entretenimento. Tanto que foi produzido pela O2 Filmes por intermédio das leis de incentivo e de investimentos diretos de empresários e do próprio diretor, e teve todo o investimento recuperado antes de estrear, em um caso atípico no cinema brasileiro. O enfoque comercial norteou o trabalho de Fernando Meirelles, e foi totalmente condizente com a concepção de cinema como produto para exportação presente no pensamento cinematográfico dos congressos de cinema e na legislação já implantada. Como produto, o filme deveria ser consumido pelo maior número possível de pessoas, para poder pagar-se. Daí a utilização da estética transnacional que, assim como a estética televisiva, seria capaz de fazer com que o filme fosse reconhecido, e fizesse do espectador um cúmplice. O discurso de Fernando Meirelles é muito claro nesse sentido:

Além do mais, se estamos trabalhando com dinheiro público, é uma questão moral fazer um filme para o contribuinte. O Estado não tem nenhuma obrigação de bancar experimentações estéticas de alguns artistas [...]. Se a minha secretária não entendeu alguma coisa no filme, então vamos ajudar a secretária: frisa, explica quem é o Mané Galinha. Gosto de conversar com o espectador em vez de dar a minha palestra e ir para casa. O filme não perde em interesse ou em reflexão pelo fato de ser mais claro ou mais generoso com o espectador (A construção..., 2003).

Mas enquanto a discussão se manteve presa à polêmica sobre a utilização ou não de outras estéticas, como a publicitária e a do videoclipe, a questão central acerca da leitura da violência e da miséria de *Cidade de Deus* ficou ofuscada: o principal problema decorreu da ausência de um projeto coletivo, da falta de perspectivas sociais mais amplas e da apresentação da solução individual. Buscapé, o narrador do filme, só se salvou do tráfico e da violência graças a certas circunstâncias, ele “deu sorte”, mas os demais não tiveram como escapar àquela realidade.

Além de *Cidade de Deus*, outros filmes que tiveram na violência seu ponto central, como *O Invasor* e *Madame Satã* também apresentaram o Brasil como um país em que a violência e a corrupção atingem a todos, onde não há saídas coletivas mas, talvez, possam existir soluções individuais, baseadas na sorte, em determinadas circunstâncias ou em talentos pessoais. Nesse sentido, *Cronicamente Inviável* (Sérgio Bianchi, 2000) seria o filme mais político da Retomada – e simultaneamente aquele em que o ressentimento se mostra de forma mais aparente. Enquanto a ausência de utopias e projetos mais abrangentes resulta na violência em *Cidade de Deus*, *O Invasor* e *Madame Satã*, em *Cronicamente Inviável* essa falta de perspectivas sociais mais amplas fez com que o Brasil se tornasse um país cronicamente inviável, como o título do filme já dizia: não há saída, não há possibilidade de salvação para ninguém, nem individual nem coletiva. O que sobrou foi uma sensação de podridão, de que ninguém se salvaria, e de que são todos culpados pelo caos.

A preocupação com a identidade nacional, emergente nos discursos do III CBC, resultou em filmes que problematizaram questões sociais mais amplas. Esses filmes acabaram por apontar os problemas do Brasil como um beco sem saída, onde a única possibilidade de redenção se daria pelo viés individual. Além disso, mostraram o país a partir de uma visão ressentida, de quem perdeu as utopias e não encontrou nada no lugar – ou, pior ainda, de quem não tem utopias, se sente excluído e vê a situação como um problema individual e não coletivo. Os filmes apresentaram o Estado omissivo e a sociedade de mãos cruzadas, mas pararam por aí. Sem discursos, sem revolução, sem redenção, sem saída.

Tanto nas coproduções com a televisão quanto nos filmes que abordaram a identidade nacional (seja através da cultura popular, seja através da violência dos grandes centros urbanos), para além do conteúdo, a maior preocupação dos cineastas e da crítica se deu em relação à forma, à presença de estéticas alheias ao cinema brasileiro: televisiva, publicitária, do videoclipe, transnacional, hollywoodiana. Todas essas preocupações, que já vinham sendo colocadas desde o início da Retomada, tornaram-se gritantes nesse momento, principalmente após *Cidade de Deus* e *O Auto da Compadecida*.

Embora muito se tenha ganhado através das lutas dos cineastas e do Estado pela elaboração de uma política para o setor, ainda não se conseguiu inserir a televisão nesse jogo – e ela entrou no jogo com suas próprias regras, o que comprometeu o projeto de autossustentabilidade do cinema brasileiro, baseado na perspectiva de formação de uma indústria audiovisual. A união dos campos do audiovisual não foi conseguida, conforme pretendiam cineastas e Estado, mas houve uma maior integração entre cinema, televisão e publicidade, principalmente por meio da adoção de padrões técnicos e estéticos. A partir de filmes que experimentaram formas mais híbridas, o cinema brasileiro passou a ser reconhecido como parte de uma indústria audiovisual, mas este foi um reconhecimento que se deu através das formas, das estéticas e das linguagens, e não chegou a uma integração industrial como foi planejado nos congressos de cinema e no Gedic. Para Ismail Xavier, durante a Retomada,

O cineasta passa a se reconhecer de forma mais incisiva como parte da mídia que tanto tematiza, peça de um grande esquema de formação da subjetividade. E quando está empenhado na discussão do poder, ressalta o lado invasivo não só da TV ou do cinema estrangeiro, mas também o da experiência que sua prática engendra em seu contato com a sociedade. Digamos que perdeu a inocência, que conduz seu trabalho já não mais tão convicto da legitimidade ‘natural’ de seu encontro com o homem comum, com o oprimido. Perdeu as certezas utópicas daquela época em que a cinefilia continha, em si mesma, uma forte dimensão utópica, de projeção para um futuro melhor da arte e da sociedade (Xavier, 2001:43).

E justamente essa perda das certezas utópicas, que se deu através do reconhecimento do cinema enquanto parte de uma indústria audiovisual, acabou comprometendo a repolitização pregada pelos cineastas. Os discursos sobre a identidade nacional e projetos de nação foram diluídos, e o que sobressaiu foi o cinema internacional popular, como um produto comercial para exportação que simultaneamente carrega uma “brasildade” criada em padrões mundiais.

A ideia do cinema brasileiro para exportação, ou da grife “cinema brasileiro” não implicou homogeneização dos filmes brasileiros, nem transformação da cinematografia nacional em um gênero – embora esse tipo de tratamento seja muito frequente em videolocadoras, que tratam os filmes hollywoodianos como “o cinema”, enquanto o cinema nacional tem um *status* à parte e as cinematografias de outros países aparecem apertadas em prateleiras de “arte” ou “*cult movies*”. O que podemos constatar é que o Cinema da Retomada é um cinema mundializado, surgido e desenvolvido em um mundo globalizado. Segundo José Mário Ortiz Ramos,

Na década de 1990 o cinema foi se recuperando através de produções diversificadas e com uma característica nova – globalizadas. Todos os filmes têm um pé no Brasil e um pé lá fora, seja em termos de capital de produção, de padrão de linguagem ou da utilização de atores (Ramos, J., 1997:107).

E esse cinema brasileiro globalizado, criado a partir de uma estética transnacional aliada a uma maior integração com os outros campos do audiovisual, criou a grife de um produto para consumo mundial. Entretanto, internamente ainda prevaleceu o discurso da diversidade como característica mais importante do Cinema da Retomada. Para entender essa equação, que envolve padronização e diversidade, é importante ver o Cinema da Retomada como um momento da cinematografia brasileira que alia diversidade temática a uma padronização estilística, compreendendo filmes realizados com maior apuro técnico e linguagem transnacional, porém com cenários, histórias e “cores locais”, em uma espécie de “brasilidade *for export*”.

177

## Notas para o capítulo III

1. Segundo dados apresentados na página oficial do Senado, a Subcomissão do Cinema Brasileiro foi instalada no dia 29 de junho de 1999, e contou com os senadores José Fogaça, Maguito Vilela, Francelino Pereira, Teotônio Vilela Filho, Roberto Saturnino e Luiz Otávio. Confira em [www.senado.gov.br](http://www.senado.gov.br).

2. O manifesto “O Dogma e o Desejo”, que foi publicado no jornal *Folha de São Paulo* do dia 13 de agosto de 1999 (*Ilustrada*, página 14) está em anexo.

3. O Manifesto TRAUMA 99, publicado na *Folha de São Paulo* do dia 06 de dezembro de 1999 (Ilustrada, página 01) está em anexo.

4. A informação sobre os planos do III CBC, já em 1998, encontra-se na página do congresso, [www.congressocinema.com.br](http://www.congressocinema.com.br). Para um quadro mais abrangente sobre os Congressos Brasileiros de Cinema da década de 1950, veja-se Autran, 2003.

5. Sobre a luta pela industrialização do cinema brasileiro, veja-se a tese de Arthur Autran, "O Pensamento Industrial Cinematográfico Brasileiro" (Autran, 2005).

6. Por exemplo, filmes como *Doces poderes* (Lúcia Murat, 1996), *Como nascem os anjos* (Murilo Salles, 1996) e *Um céu de estrelas* (Tata Amaral, 1997) trazem críticas à mídia e em especial à televisão, enquanto *Veja esta canção* (Cacá Diegues, 1994) e *Guerra de Canudos* (Sérgio Rezende, 1997) são coproduzidos com emissoras de TV. E a identidade nacional esteve presente, de diversas maneiras e em diversas gradações, em várias obras como *Carlota Joaquina – Princesa do Brazil* (Carla Camurati, 1995), *Terra estrangeira* (Walter Salles e Daniela Thomas, 1995) e *Baile perfumado* (Lírio Ferreira e Paulo Caldas, 1997), só para citar alguns exemplos.

7. Nessa análise, estamos considerando apenas os longas-metragens de ficção, mas vale destacar importantes documentários que remeteram à violência nas grandes cidades, como *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas* (Marcelo Luna e Paulo Caldas, 2000), *Ônibus 174* (José Padilha, 2002) e o polêmico documentário só exibido na televisão *Notícias de uma guerra particular* (João Moreira Salles, 1999).

8. O recorde de público de *Cidade de Deus*, que atingiu mais de 3 milhões de espectadores, foi alcançado no ano seguinte com *Carandiru* (Hector Babenco, 2003), que ultrapassou a marca de 4 milhões.

## IV. Considerações finais

Uma das mais importantes características das sociedades contemporâneas é a necessidade de distinção: todos querem deixar sua marca, criar um estilo, uma identidade, um diferencial. Isso se dá com os indivíduos, com os grupos e até mesmo com os governos que, cada vez mais, se esforçam para serem lembrados por determinadas conquistas, feitos ou programas. 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.

Dentre todas as áreas da cultura – como teatro, artes plásticas, dança, música etc. – houve a priorização do cinema pelo governo FHC, 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. A recuperação do cinema brasileiro, a partir de então conhecido como Cinema da Retomada, foi transformada na marca cultural do governo FHC, tido como o responsável pelo ressurgimento do cinema no Brasil depois deste ter sido quase “aniquilado” por Collor<sup>1</sup>.

O próprio campo cinematográfico brasileiro, também numa tentativa de se distinguir e se distanciar de certos estigmas e problemas a ele associados (como as críticas à Embrafilme, às pornochanchadas e à sua baixa qualidade técnica), acabou por incorporar a marca da Retomada, aceitando inclusive sua ligação com o governo FHC. Para grande parte dos cineastas, o Cinema da Retomada representou um novo período na cinematografia brasileira, um cinema de qualidade internacional, mas que procurou atender aos anseios do público brasileiro.

O Cinema da Retomada teve início, porém, bem antes de 1995, ano da posse de Fernando Henrique. Começou a ser gerado antes mesmo da extinção da Embrafilme no início do governo de Collor de Mello, quando encerrou-se 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 pela Lei Rouanet em 1991 e pela Lei do Audiovisual, em 1993. Foi principalmente através dessas duas leis que se ergueu o orgulho da era FHC: o Cinema da Retomada.

A ligação do Cinema da Retomada ao governo Fernando Henrique é imediata, tanto que, no início desta pesquisa, a proposta de análise das relações entre o cinema e o Estado no Brasil compreendia o período entre 1995 e 2002, englobando os dois mandatos de FHC. No decorrer das pesquisas foi preciso fazer um recuo de tempo maior, tomando como ponto de partida o encerramento do modelo de produção da Embrafilme e como ponto final a criação da Ancine em 2001/2002, que consolidou a nova política cinematográfica. Com a Ancine, o Cinema da Retomada chegou ao fim, já que cinematografia alguma pode ficar por tanto tempo numa fase de ressurgimento, renascimento ou retomada.

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. Houve também uma grande crise, que gerou questionamentos e reposicionamentos no interior do campo cinematográfico, trouxe de volta o discurso político e culminou em ações mais efetivas do Estado, através da criação do Gedic e da Ancine. Com esta, estabeleceu-se uma nova institucionalidade para o cinema brasileiro, coroando a política de mecenato oficial gerenciado pelo mercado.

Não cabe agora retomar toda a discussão apresentada ao longo do texto, o que seria exaustivo e repetitivo, mas é necessário ressaltar alguns pontos que são centrais ao entendimento do Cinema da Retomada.

Num primeiro momento, logo após a dissolução da Embrafilme, o campo cinematográfico brasileiro parecia perdido e sem esperanças. Timidamente, foram surgindo alguns filmes, realizados por meio de coproduções internacionais, da associação com emissoras de televisão e do apoio do Estado. São filmes bem distantes de uma certa tradição do cinema brasileiro, que até os anos 80 ainda se via como reflexo da nação e procurava uma aproximação com uma identidade nacional-popular; os primeiros filmes da Retomada procuraram estéticas e conteúdos mais internacionais ou padrões narrativos da televisão.

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 quatrilha* e *Central do Brasil*. Simultaneamente, ganhou força o discurso da diversidade como característica principal desse cinema, enquanto despontou outra característica da Retomada, que se tornará 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.

A partir de uma crise ocorrida entre o final de 1998 e o início de 1999, o Cinema da Retomada entrou na sua terceira fase, caracterizada pela chegada da televisão na produção cinematográfica (com a criação da Globo Filmes), pela volta do discurso político ao campo cinematográfico (nos Congressos de Cinema) e pela internacionalização cada vez mais aparente dos filmes, embora nessa ocasião tenha ocorrido um retorno da temática popular, agora re-trabalhada através do internacional popular. Nesse momento, foi discutida novamente a possibilidade de industrialização do cinema brasileiro, agora por meio da criação de uma indústria audiovisual – possibilidade de industrialização que, mais uma vez, não se realizou.

O projeto cultural do Estado, elaborado conjuntamente com o campo cinematográfico brasileiro, que vinha sendo implantado desde o final do ciclo Embrafilme e foi consolidado através da Ancine, teve como horizonte o mercado: era necessário um cinema comercial

e atraente para investimentos de empresas privadas – o que o tornaria independente do Estado. Mas, durante o processo de consolidação dessa política cinematográfica, o cinema brasileiro não conseguiu tornar-se um investimento direto de empresas, continuou dependendo de dinheiro público (via dedução de impostos) e não conseguiu construir uma indústria audiovisual mais abrangente através de uma união com a televisão e a publicidade.

Tanto o campo cinematográfico quanto o Estado procuraram privilegiar o caráter comercial do cinema, o filme/mercadoria. Ao final de um processo que durou 12 anos, a política cinematográfica implantada acabou priorizando o caráter cultural do cinema brasileiro: a Ancine, que segundo seu projeto inicial deveria se desligar da Casa Civil da Presidência e se ligar ao Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio assim que estivesse funcionando totalmente, acabou sendo vinculada ao MinC no ano de 2003.

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.

Sobem os créditos finais. 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 1990.

## Notas para Considerações Finais

1. Distinguir-se, além de criar um estilo próprio, é também, no caso do governo FHC, contrapor-se ao anterior, diferenciar-se do grande fracasso que foi o período de governo de Fernando Collor de Mello.

# Bibliografia geral

ADORNO, Theodor. & HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985, pp.113-56.

BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Lisboa, Edições 70, 1995.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas – Volume 1*. São Paulo, Brasiliense, 1985, pp.120-36.

\_\_\_\_\_. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas – Volume 1*. São Paulo, Brasiliense, 1985, pp.165-96.

BOURDIEU, Pierre. *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. London, Routledge and Kegan Paul, 1984.

\_\_\_\_\_. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo, Perspectiva, 1992.

\_\_\_\_\_. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. A gênese dos conceitos de *habitus* e de campo. In: *O poder simbólico*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1998, pp.59-74.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1995.

CASTELLO, José. Cultura In: LAMOUNIER, Bolívar & FIGUEIREDO, Rubens (org.). *A era FHC: um balanço*. São Paulo, Cultura Editores Associados, 2002, p.635.

CHAUÍ, Marilena (org.) *Política cultural*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1984.

COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo, Iluminuras, 1999.

COHN, Gabriel. *Sociologia da comunicação: teoria e ideologia*. São Paulo, Pioneira, 1973.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil: ensaios sobre ideias e formas*. Rio de Janeiro, DP&A, 2000.

ECO, Umberto. *Sobre espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1989.

FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo, Studio Nobel, 1995.

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. São Paulo, Unesp, 1991.

GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1982.

IANNI, Octavio. *Teorias da globalização*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999.

\_\_\_\_\_. *A sociedade global*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2002.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo, Ática, 1996.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia*. Bauru, SP, Edusc, 2001.

LAMOUNIER, Bolívar & FIGUEIREDO, Rubens. (org.). *A era FHC: um balanço*. São Paulo, Cultura Editores Associados, 2002.

MALAGODI, Maria Eugênia & CESNIK, Flávio de Sá. *Projetos culturais: elaboração, administração, aspectos legais e busca de patrocínio*. São Paulo, Fazenda Arte Editorial, 1998.

MICELI, Sérgio (org.) *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo, Difel, 1984.

- OLIVEIRA, Francisco. *Collor: a falsificação da ira*. Rio de Janeiro, Imago, 1992.
- ORTIZ, Renato (org.) *Pierre Bourdieu*. São Paulo, Ática, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Mundialização e cultura*. São Paulo, Brasiliense, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Um outro território: ensaios sobre a mundialização*. São Paulo, Olho D'Água, 1997.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro, Record, 2000.
- THOMPSON, John Brookshire. *Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Petrópolis, RJ, Vozes, 1995.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Cultura*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.

## Audiovisual

- AMÂNCIO, Tunico. *Artes e manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*. Niterói, RJ, EdUFF, 2000.
- ANDRADE, Ana Lúcia. *O filme dentro do filme: a metalinguagem no cinema*. Belo Horizonte, MG, Editora UFMG, 1999.
- ARRUDA, Maria Arminda Nascimento. A política cultural: regulamentação e mecenato privado. In: *Tempo social: revista de sociologia da USP* v. 15, n.º2. São Paulo, USP, FFLCH, novembro de 2003, pp.177-93.
- AUTRAN, Arthur. A questão industrial nos congressos de cinema. In: CATANI, A. M. et al. (org.). *Estudos Socine de Cinema: ano IV*. São Paulo, Panorama, 2003, pp.225-36.

\_\_\_\_\_. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. Campinas, SP: tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Multimeios, Instituto de Artes, Unicamp, 2005.

BARONE, João Guilherme. Cartografia do novo território do cinema brasileiro. In: CATANI, A. M. et al. (org.). *Estudos Socine de Cinema: ano IV*. São Paulo, Panorama, 2003, pp.217-24.

BASTOS, Mônica Rugai. *Tristezas Não Pagam Dívidas: Cinema e Política nos anos da Atlântida*. São Paulo, Olho D'Água, 2001.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

\_\_\_\_\_. *Cinema brasileiro: Propostas para uma História*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

\_\_\_\_\_. Acreditam os brasileiros nos seus mitos: o cinema brasileiro e suas origens. In: *Revista USP nº19*. São Paulo, USP, sete./out./nov. 1993, pp.17-23.

\_\_\_\_\_. *O autor no cinema*. São Paulo, Brasiliense – Edusp, 1994.

BORDWELL, David, STAIGER, Janet & THOMPSON, Kristin. *The classical Hollywood cinema: film style and mode of production to 1960*. New York, Columbia University Press, 1985.

BUENO, Zuleika de Paula. Campo e *habitus*: uma contribuição da sociologia de Pierre Bourdieu aos estudos cinematográficos. In: CATANI, A. M. et al. (org.). *Estudos Socine de Cinema: ano IV*. São Paulo, Panorama, 2003, pp.73-9.

BULCÃO, Renato. Como produzir um filme hoje. In: *Revista Estudos de Cinema nº2*. São Paulo, Educ, 1999, pp.31-46.

BUTCHER, Pedro. *Cinema brasileiro hoje*. São Paulo, Publifolha, 2005.

CALIL, Carlos Augusto. *Central do Brasil: O dono do chapéu*. In: *Cinemais: revista de cinema e outras questões audiovisuais nº15*. Rio de Janeiro, [s.n.] jan./fev. 1997, pp.97-111.

- \_\_\_\_\_. Panorama histórico da produção de filmes no Brasil. In: *Revista Estudos de Cinema* n°3. São Paulo, Educ, 2000, pp.13-34.
- CARVALHO, Walter. O mundo sente falta. In: *Revista USP* n°19. São Paulo, USP, set./out./nov. 1993, pp.59-61.
- CASTRO, Arlindo. O novo cinema brasileiro tem futuro? In: *Revista Comunicação & Política* v. 2, n. 4. Rio de Janeiro, Cebela, ago./nov. 1995, pp.46-57.
- CATANI, Afrânio Mendes. Política cinematográfica nos anos Collor (1990-1992): um arremedo neoliberal. In: *Revista Imagens* n°3. Campinas, SP: Editora da Unicamp, dez. 1994, pp.98-102.
- CATANI, Afrânio Mendes. et al. (org.). *Estudos Socine de Cinema: ano IV*. São Paulo, Panorama, 2003.
- CECÍLIO NETO, Antônio Santos. Reflexões sobre o cinema brasileiro. In: *Revista USP* n°19. São Paulo, USP, set./out./nov. 1993, pp.71-5.
- COELHO, Teixeira. Para não ser alternativo no próprio país: indústria das imagens, política cultural, integração supranacional. In: *Revista USP* n°19. São Paulo, USP, set./out.nov. 1993, pp.7-15.
- COSTA, Flávia Cesarino. Aspectos da vida moderna no primeiro cinema. In: *Estudos Socine de Cinema: ano IV*; In: CATANI, A. M. et al (org.). *Idem*. São Paulo, Panorama, 2003, pp.99-107.
- COUTO, José Geraldo. Um diálogo de surdos: reflexões a partir de *Não quero falar sobre isso agora*. In: *Revista USP* n°19. São Paulo, USP, set./out./nov. 1993, pp.91-5.
- DAHL, Gustavo. Mercado é cultura. *Cultura*, Brasília, v. VI, n°24, jan./mar. 1977.
- ESTEVINHO, Telmo Antônio Dinelli. *Este milhão é meu: Estado e cinema no Brasil (1984-1989)*. São Paulo, dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Estudos Pós-graduados em Ciências Sociais da PUC-SP, 2003.

FABRIS, Mariarosaria. et al. (org.). *Estudos Socine de Cinema: ano III*. Porto Alegre, Sulina, 2003.

GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1981.

GATTI, André. *Começar de novo ou o cinema brasileiro contemporâneo*. In: *Revista D'Art n°8*. São Paulo, Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, dez. 2001, pp. 27-35.

\_\_\_\_\_. A política cinematográfica no período de 1990–2000. In: Fabris, M. et al. (org.). *Estudos Socine de Cinema: ano III*. Porto Alegre, Sulina, 2003, pp. 603-12.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980.

HENNEBELLE, Guy. *Os cinemas nacionais contra Hollywood*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

188

JOHNSON, Randal. *The film industry in Brazil: culture and the State*. Pittsburg, University of Pittsburg, 1987.

\_\_\_\_\_. Ascensão e queda do cinema brasileiro, 1960-1990. In: *Revista USP n° 19*. São Paulo, USP, set./out./nov. 1993, pp.31-49.

JOHNSON, Randal & STAM, Robert (org.). *Brazilian cinema*. New York, Columbia University Press, 1995.

JORGE, Marina Soller. *Cinema Novo e Embrafilme: Cineastas e Estado pela consolidação da indústria cinematográfica brasileira*. Campinas, SP, dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp, 2002.

KOCHBERG, Searle. Cinema as a institution. In: NELMES, Jim. *An introduction to film studies*. London / New York, Routledge, 1996, pp.7-60.

LABAKI, Amir (org.). *O cinema brasileiro: de O pagador de promessas a Central do Brasil*. São Paulo, Publifolha, 1998.

- MALTBY, Richard. "Nobody knows everything": post-classical historiographies and consolidated entertainment. In: SMITH, Murray. *Contemporary Hollywood Cinema*. London / New York, Routledge, 1998, pp.21-44.
- MORIN, Edgar. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1989.
- NAGIB, Lúcia. Nota em favor de um filme internacional. In: *Revista USP n°19*. São Paulo, USP, set./out./nov. 1993, pp.77-81.
- \_\_\_\_\_. *O Cinema da Retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo, Editora 34, 2002.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de Novo: Um balanço crítico da Retomada*. São Paulo, Estação Liberdade, 2003.
- ORTIZ, Renato, BORELLI, Sílvia Helena Simões & RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela: história e produção*. São Paulo, Brasiliense, 1991.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo, Brasiliense, 1988.
- PARENTE, André. *Ensaio sobre o cinema do simulacro: cinema existencial, cinema estrutural e cinema brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro, Pazulin, 1998.
- PONTES, Ipojuca. *Cinema cativo: reflexões sobre a miséria do cinema nacional*. São Paulo, EMW Editores, 1987.
- RAMOS, Fernão (org.). *Historia do cinema brasileiro*. São Paulo, Art Editora, 1987.
- RAMOS, Fernão & MIRANDA, Luiz Felipe (org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo, Senac, 2000.
- RAMOS, Fernão. Três voltas do popular e a tradição escatológica do cinema brasileiro. In: *Estudos Socine de Cinema II e III*. São Paulo, Annablume, 2000, pp.48-56.

\_\_\_\_\_. Má-consciência, crueldade e narcisismo às avessas no cinema brasileiro contemporâneo. In: *Estudos Socine de Cinema: ano IV*. In: CATANI, A. M. et al. (org.). *Estudos Socine de Cinema: ano IV*. São Paulo, Panorama, 2003, pp.371-80.

RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50/60/70*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1983.

\_\_\_\_\_. A questão do gênero no cinema brasileiro. In: *Revista USP n°19*. São Paulo, USP, set./out./nov. 1993, pp.109-13.

\_\_\_\_\_. Cinema brasileiro: depois do vendaval. In: *Revista USP n°32*. São Paulo, USP, dez./jan./fev. 1996-97, pp.102-7.

\_\_\_\_\_. *Cinema, televisão e publicidade: cultura popular de massa no Brasil nos anos 70 e 80*. São Paulo, Annablume, 2004.

REICHENBACH, Carlos. A Retomada do Cinema Brasileiro. In: *Revista Estudos de Cinema n°1*. São Paulo, Educ, 1998, pp.11-22.

190

RUIZ, Adilson. Vera Cruz e Cinema Novo: matrizes da produção cinematográfica atual. In: CATANI, A. M. et al. (org.). *Estudos Socine de Cinema: ano IV*. São Paulo, Panorama, 2003, pp.283-96.

SADOUL, Georges. *História do Cinema Mundial – volume 1*. Lisboa, Horizonte, 1983.

SALLES, Walter. *Terra estrangeira e Central do Brasil – a transição*. In: *Revista Estudos de Cinema n° 2*. São Paulo, Educ, 1999, pp.12-29.

SIMIS, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo, Annablume, 1996.

SMITH, Murray. Theses on the philosophy of Hollywood history. In: SMITH, Murray. *Contemporary Hollywood Cinema*. London / New York, Routledge, 1998, pp.3-20.

SOCINE – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema (org.). *Estudos de Cinema Socine II e III*. São Paulo, Annablume, 2000.

SODRÉ, Muniz. O mercado de bens culturais. In: MICELI, S. (org.). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo, Difel, 1984, pp.135-44.

SORLIN, Pierre. *Sociología del cine*. México, Fondo de Cultura Económica, 1977.

SOUZA, José Inácio de Mello. A morte e as mortes do cinema brasileiro e outras histórias de arrepiar. In: *Revista USP nº19*. São Paulo, USP, set./out./nov. 1993, pp.51-7.

TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo, Summus, 1997.

XAVIER, Ismail. *O desafio do cinema: a política do Estado e a política dos autores*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985.

\_\_\_\_\_. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo, Paz e Terra, 2001.

## Fontes primárias (Documentação oficial e periódicos)

ARTISTAS temem perder patrocínios com venda das teles. *O Estado de São Paulo*, 13 de Agosto de 1998, *Caderno 2*, p.4.

CINEMA PEDE que FHC reitere apoio. *Folha de São Paulo*, 13 de Fevereiro de 1999, *Ilustrada*, p.5.

DUAS MULHERES na saga rumo a Hollywood. *Veja*. São Paulo, Editora Abril, 21 de fevereiro de 1996, pp.36-40.

EM CARTAZ, a crise do cinema. *Folha de São Paulo*, 10 de maio de 1984, *Ilustrada*, p. 6.

GOVERNO QUER CRIAR indústria brasileira do cinema. *O Estado de São Paulo*, 19 de setembro de 2000, *Caderno 2*, p.6.

NOVA SAFRA. *Jornal do Brasil*, 19 de fevereiro de 1996, *Editorial*, p.08.

O DOCE regresso. *Jornal do Brasil*, 16 de junho de 1996, *Revista de Domingo*, p.5.

PARCERIA TV e cinema é “corriqueira”. *Folha de São Paulo*, 26 de março de 1998, *Ilustrada*, p.9.

PIC SEDIMENTA PARCERIA de cinema e TV. *O Estado de São Paulo*, 12 de dezembro de 1997, *Caderno 2*, p.4.

PROPOSTAS DO GEDIC para a indústria do cinema nacional. *Folha de São Paulo*, 14 de fevereiro de 2001, *Ilustrada*, p.3.

RENASCE O CINEMA brasileiro. *Folha de São Paulo*, 31 de dezembro de 1995, *Revista da Folha*, p.5.

SENADOR PEDE COMISSÃO sobre cinema. *Folha de São Paulo*, 14 de maio de 1999, *Ilustrada*, p.12.

TETO DE CAPTAÇÃO é motivo de divergências. *Folha de São Paulo*, 2 de abril de 2002, *Ilustrada*, p.3.

ANCINE (Agência Nacional do Cinema). *Relatório de Gestão 2002*. Brasília: Presidência da República, Casa Civil, Agência Nacional do Cinema, 2002.

ALMEIDA, Carlos Heli. “MPB leva cinema para TV”. *Jornal do Brasil*, 10 de dezembro de 1993, *Caderno B*, p.6.

BARROS, André Luiz. Profissionais debatem a viabilidade de uma nova estética, papel do Estado na produção e exploração de mercado. *Jornal do Brasil*, 14 de setembro de 1995, *Caderno B*, p.4.

BENTES, Ivana. Da estética à Cosmética da Fome. *Jornal do Brasil*, 08 de julho de 2001, *Caderno B*, p.4.

\_\_\_\_\_. Cinema empresarial chapa branca. *Jornal do Brasil*, 29 de julho de 2001, *Caderno B*, p.10.

\_\_\_\_\_. Turismo no inferno. *O Estado de São Paulo*, 31 de agosto de 2002, *Caderno 2*, p.4.

BERNARDET, Jean-Claude. A crise do cinema brasileiro e o governo Collor. *Folha de São Paulo*, 23 de junho de 1990, *Ilustrada*, p.3.

- BIANCHI, Sérgio. (Entrevista.) *Revista de Cinema. Ano III – nº26*. São Paulo, Editora Krahô, junho de 2002, p.23. Entrevista concedida a Hermes Leal.
- CAETANO, Maria do Rosário. Luiz Carlos Barreto: o maior produtor de cinema no Brasil *Revista de Cinema. Ano II – nº17*. São Paulo, Editora Krahô, setembro de 2001, p.18.
- CASTRO, Daniel. Governo quer entregar cinema nacional às TVs. *Folha de São Paulo*, 3 de maio de 2000, *Ilustrada*, p.1.
- COLI, Jorge. “Uma questão delicada”. *Folha de São Paulo*, 29 de setembro de 2002, *Mais!*, p.9.
- CONTI, Mário Sérgio. Encontros inesperados – entrevista a Ismail Xavier. *Folha de São Paulo*, 3 de dezembro de 2000, *Mais!*, p.8.
- \_\_\_\_\_. Contra todos. *Folha de São Paulo*, 30 de agosto de 2002, *Ilustrada*, p.1.
- COUTO, José Geraldo. Cinema nacional tenta renascer das cinzas. *Folha de São Paulo*, 31 de janeiro de 1994, *Ilustrada*, p.5.
- \_\_\_\_\_. Brasil vive “boom” cinematográfico. *Folha de São Paulo*, 30 de dezembro de 1995, *Ilustrada*, p.1.
- \_\_\_\_\_. Sem estatueta, cinema nacional cai na real. *Folha de São Paulo*, 23 de março de 1999, *Ilustrada*, p.4.
- \_\_\_\_\_. Cidade de Deus questiona produção nacional. *Folha de São Paulo*, 07 de setembro de 2002, *Ilustrada*, p.2.
- DAHL, Gustavo. Cinema brasileiro: e agora?. *Jornal do Brasil*, 28 de agosto de 1998, *Opinião*, p.9.
- DECIA, Patrícia. Weffort prepara intervenção no mercado. *Folha de São Paulo*, 05 de novembro de 1998, *Ilustrada*, p.3.
- DIEGUES, Carlos. Grandezas à sombra de misérias. *Jornal do Brasil*, 1º de Janeiro de 1995, *Política*, p.2.

\_\_\_\_\_. Tieta do Agreste. *Jornal do Brasil*, 10 de dezembro de 1995, *Revista de Domingo*, p.2.

\_\_\_\_\_. Foi seu ouvido que entortou. *Folha de São Paulo*, 11 de setembro de 1996, *Ilustrada*, p.4.

\_\_\_\_\_. O horror do espelho. *O Estado de São Paulo*, 1º de julho de 1999, *Caderno 2*, p.4.

DÓRIA, Carlos Alberto. O cinematógrafo do Estado. *Jornal do Brasil*, 20 de março de 1998, *Opinião*, p.9.

ESCOREL, Eduardo. Pá de cal no cinema. *Jornal do Brasil*, 08 de junho de 1993, *Editorial*, p.11.

FARIAS, Roberto. Verdades e mentiras da indústria que busca seu espaço. *O Estado de São Paulo*, 1º de julho de 1999, *Caderno 2*, p.5.

FONSECA, Rodrigo. O poder da Globo Filmes no cinema brasileiro. In: *Revista de Cinema, ano IV, nº41*. São Paulo: Editora Krahô, setembro de 2003, p.37.

GONÇALVES, Marcos Augusto. Novos cineastas querem mudar o foco. *Folha de São Paulo*, 25 de abril de 1997, *Ilustrada*, p.13-4.

GRAÇA FILHO, Ary, S. Cultura é um bom negócio. *Jornal do Brasil*, 27 de maio de 1997, *Opinião*, p.9.

GRAÇA, Eduardo. Almoço com artistas fecha o ano da cultura. *Jornal do Brasil*, 24 de dezembro de 1997, *Caderno B*, p.7.

JABOR, Arnaldo. Só o mercado pode produzir talentos reais. *Folha de São Paulo*, 16 de agosto de 1994, *Ilustrada*, p.6.

\_\_\_\_\_. Mulheres estão parindo um novo cinema no Brasil. *Folha de São Paulo*, 24 de janeiro de 1995, *Ilustrada*, p.7.

\_\_\_\_\_. Cinema pode ser revolução cultural. *Folha de São Paulo*, 28 de novembro de 1995, *Ilustrada*, p.9.

\_\_\_\_\_. Políticos veem a cultura como velha doente. *Folha de São Paulo*, 9 de janeiro de 1996, *Ilustrada*, p.8.

\_\_\_\_\_. Cinema sai do ovo cultural para a vida real. *Folha de São Paulo*, 10 de outubro de 2000, *Ilustrada*, p.8.

LABAKI, Amir. O planeta vai rir – entrevista de Cacá Diegues a Amir Labaki. *Folha de São Paulo*, 20 de maio de 2000, *Ilustrada*, p.6.

LEÃO, Mariza. Condenados em nome de Glauber? *Jornal do Brasil*, 10 de julho de 2001, *Caderno B*, p.5.

LEE, Anna. Recessão ameaça o futuro do cinema brasileiro. *Folha de São Paulo*, 13 de outubro de 1998, *Ilustrada*, p.1.

MASSON, Celso. Caros, ruins e você paga. *Veja*. São Paulo, Editora Abril, 30 de junho de 1999, pp.54-7.

MOISÉS, José Álvaro. Quem tem medo das produções nacionais?. *O Estado de São Paulo*, 1º de julho de 1999, *Caderno 2*, p.6.

\_\_\_\_\_. *Uma nova política para o cinema brasileiro*. Depoimento à Subcomissão de Cinema do Senado Federal. Brasília, SAV/MinC, 2000.

195

NAGIB, Lúcia. Mostra traz novos autores brasileiros. *Folha de São Paulo*, 18 de agosto de 1997, *Ilustrada*, p.3.

PADIGLIONE, Cristina. Globo se apresenta à indústria do cinema. *Folha de São Paulo*, 5 de dezembro de 1997, *Ilustrada*, p. 4.

SÁ, Nelson. Apesar de você. *Folha de São Paulo*, 30 de dezembro de 2002, *Ilustrada*, p.8.

\_\_\_\_\_. Globo Filmes começa bem, mas desiste da distribuição. *Folha de São Paulo*, 13 de março de 1999, *Ilustrada*, p.8.

SCHILD, Susana. Boas notícias para o cinema brasileiro. *Jornal do Brasil*, 10 de julho de 1993, *Caderno B*, p.8.

SECRETARIA DO AUDIOVISUAL – Ministério da Cultura. *Cultura no Brasil – 1995*. Brasília, SAV/MinC, 1996.

\_\_\_\_\_. *Cultura no Brasil – 1996*. Brasília, SAV/MinC, 1997.

\_\_\_\_\_. *Catálogo do Cinema Brasileiro*. Brasília, SAV/MinC, 1999.

\_\_\_\_\_. *Cinema Brasileiro: um balanço dos 5 anos da retomada do cinema nacional*. Brasília, SAV/MinC, 1999.

\_\_\_\_\_. *Diagnóstico governamental da cadeia produtiva do audiovisual*. Brasília, SAV/MinC, 2000.

\_\_\_\_\_. *Economia da Cultura*. Brasília, SAV/MinC, 2000.

\_\_\_\_\_. *Relatório de atividades da Secretaria do Audiovisual – Cinema, Som e Vídeo: 1995 a 2002*. Brasília, SAV/MinC, 2002.

SOTO, Ernesto. Rumo à Estação Central. *Jornal do Brasil*, 21 de março de 1999, *Caderno B*, p.1.

SOUZA, Ricardo. Captadores de recurso entram em cena. *O Estado de São Paulo*, 27 de março de 1998, *Caderno 2*, p.5.

196

\_\_\_\_\_. Lei ainda dá espaço para irregularidades. *O Estado de São Paulo*, 27 de março de 1998, *Caderno 2*, p.5.

SUKMAN, Hugo. Cineastas e produtores não chegam a acordo sobre que modelo de filme fazer com verba liberada por Itamar. *Jornal do Brasil*, 21 de agosto de 1993, *Caderno B*, p.7.

\_\_\_\_\_. Trailer. *Jornal do Brasil*, 19 de setembro de 1993, *Caderno B*, p.11.

\_\_\_\_\_. O filme nacional vira produto. *Jornal do Brasil*, 6 de fevereiro de 1994, *Caderno B*, p.4.

THIAGO, Paulo. Cultura não é nem precisa ser lucrativa. *Folha de São Paulo*, 11 de agosto de 1994, *Ilustrada*, p.8.

\_\_\_\_\_. Crise Audiovisual. *Jornal do Brasil*, 1 de fevereiro de 1999, *Opinião*, Primeiro Caderno, p.9.

\_\_\_\_\_. O poder da mídia. *O Estado de São Paulo*, 1º de julho de 1999, *Caderno 2*, p.4.

VASCONCELLOS, Paulo. Cinema com auditoria. *Jornal do Brasil*, 25 de março de 2000, *Caderno B*, p.7.

XAVIER, Ismail. O avesso dos anos 90. *Folha de São Paulo*, 10 de junho de 2001, *Mais!*, pp. 4-5.

## Documentos eletrônicos

A CONSTRUÇÃO do filme, segundo o diretor Fernando Meirelles – entrevista de Fernando Meirelles a Tata Amaral. Revista eletrônica *Trópico*, 19 de março de 2003 *Dossiê Cidade de Deus*. Disponível em: <[www.uol.com.br/tropico](http://www.uol.com.br/tropico)>.

CINEMA BRASILEIRO CIA Ltda. Entrevista de Cacá Diegues a Carlos Adriano. Revista eletrônica *Trópico*, 13 de março de 2003. Disponível em: <[www.uol.com.br/tropico](http://www.uol.com.br/tropico)>.

DICIONÁRIO: OS 114 CINEASTAS estreantes após 1995. Revista eletrônica *Contracampo* nº52, ago./set. de 2003. Disponível em: <[www.contracampo.com.br](http://www.contracampo.com.br)>.

ESPECIAL CINEMA BRASILEIRO Anos 90. Revista Eletrônica *Contracampo*, Edição Especial, fev./mar. de 2001. Disponível em: <[www.contracampo.com.br](http://www.contracampo.com.br)>

OS FILMES BRASILEIROS, de 1990 a 1999. Revista eletrônica *Contracampo* nº13/14, jan./fev. de 2000. Disponível em: <[www.contracampo.com.br](http://www.contracampo.com.br)>.

CARTA DO IV CBC. Rio de Janeiro, 18 de novembro de 2001. A íntegra desta carta se encontra no site do CBC. Disponível em: <[www.congressocinema.com.br](http://www.congressocinema.com.br)>.

DAHL, Gustavo. *A re-politização do cinema brasileiro*. Discurso de Abertura do III Congresso Brasileiro de Cinema. Porto Alegre, 28 de junho de 2000. Disponível em: <[www.congressocinema.com.br](http://www.congressocinema.com.br)>.

---

\_\_\_\_\_. *III Congresso Brasileiro de Cinema: Plano Geral*. Porto Alegre, 28 de junho de 2000. Disponível em: <[www.congressocinema.com.br](http://www.congressocinema.com.br)>.

---

\_\_\_\_\_. Gedic – Pré-Projeto de Planejamento Estratégico – Sumário Executivo 23/03/2001. Documento publicado no site do Sindicato dos Trabalhadores da Indústria Cinematográfica de São Paulo – Sindcine. Disponível em: <[www.sincine.com.br](http://www.sincine.com.br)>.

GLOBO FILMES. Disponível em: <[www.globofilmes.globo.com](http://www.globofilmes.globo.com)>.

RAMOS, Fernão. País sórdido, povo idílico. Ensaio publicado na revista eletrônica *Trópico*, 14 de janeiro de 2002. Disponível em: <[www.uol.com.br/tropico](http://www.uol.com.br/tropico)>.

RELATÓRIO FINAL DO IV CONGRESSO BRASILEIRO DE CINEMA. Rio de Janeiro, 21 de novembro de 2001. Disponível em: <[www.congressocinema.com.br](http://www.congressocinema.com.br)>.

RIOFILME. Disponível em: <[www.rio.rj.gov.br/riofilme](http://www.rio.rj.gov.br/riofilme)>.

SGANZERLA, Rogério. Rogério Sganzerla fala da guerra da TV contra o cinema. Revista eletrônica *Trópico*, 07 de fevereiro de 2002. Entrevista de Rogério Sganzerla a Álvaro Machado. Disponível em: <[www.uol.com.br/tropico](http://www.uol.com.br/tropico)>.

# Anexo – Tabela 1

## Filmes lançados no mercado entre 1990 e 2002.

### Longas-metragens (ficção, documentário e animação)

ANO	FILME	DIRETOR
1990	<i>Barrela</i> <i>Beijo 2348/72</i> <i>Boca de ouro</i> <i>Césio 137</i> <i>Conterrâneos velhos de guerra</i> <i>O escorpião escarlate</i> <i>Stelinha</i>	Marco Antônio Cury Walter Rogério Walter Avancini Roberto Pires Vladimir Carvalho Ivan Cardoso Miguel Faria Jr.
1991	<i>ABC da greve</i> <i>O fio da memória</i> <i>A grande arte</i> <i>A maldição de Sanpaku</i> <i>Matou a família e foi ao cinema</i> <i>Rádio Auriverde</i> <i>Sua Excelência, o candidato</i> <i>Vai trabalhar vagabundo 2</i>	Leon Hirszman Eduardo Coutinho Walter Salles José Joffily Neville D'Almeida Sylvio Back Ricardo Pinto e Silva Hugo Carvana
1992	<i>Oswaldianas</i>  <i>Perfume de gardênia</i> <i>O vigilante</i>	Julio Bressane, Lúcia Murat, Ricardo Dias, Inácio Zatz, Roberto Moreira e Rogério Sganzerla Guilherme de Almeida Prado Ozualdo Candeias
1993	<i>Forever</i> <i>A dívida da vida</i> <i>A saga do guerreiro aluminoso</i> <i>Vagas para moças de fino trato</i>	Walter Hugo Khouri Octávio Bezerra Rosemberg Cariry Paulo Thiago
1994	<i>A terceira margem do rio</i> <i>Alma corsária</i> <i>Capitalismo selvagem</i> <i>Lamarca</i> <i>Não quero falar sobre isso agora</i> <i>Veja esta canção</i> <i>O efeito ilha</i>	Nelson Pereira dos Santos Carlos Reichembach André Klotzel Sérgio Resende Mauro Farias Cacá Diegues Luiz Alberto Pereira

ANO	FILME	DIRETOR
1995	<i>Bananas is my business</i> <i>Carlota Joaquina princesa do Brazil</i> <i>A causa secreta</i> <i>Cinema de lágrimas</i> <i>Louco por cinema</i> <i>Menino maluquinho, o filme</i> <i>O Mandarin</i> <i>O quatrilha</i> <i>Perfume de gardênia</i> <i>Supercolosso, o filme</i> <i>Terra estrangeira</i> <i>Yndio do Brasil</i>	Helena Solberg Carla Camurati Sérgio Bianchi Nelson Pereira dos Santos André Luiz Oliveira Hélcio Ratton Júlio Bressane Fábio Barreto Guilherme de Almeida Prado Luiz Ferré Walter Salles e Daniela Thomas Sylvio Back
1996	16060 <i>Cassiopeia</i> <i>O cego que gritava luz</i> <i>Como nascem os anjos</i> <i>O corpo</i> <i>Doces poderes</i> <i>Felicidade é...</i> <i>Fica comigo</i> <i>Jenipapo</i> <i>O judeu</i> <i>O lado certo da vida errada</i> <i>As meninas</i> <i>Mil e uma</i> <i>O monge e a filha do carrasco</i> <i>Quem matou Pixote?</i> <i>No Rio das Amazonas</i> <i>Sábado</i> <i>Sombras de Julho</i> <i>Tieta do Agreste</i> <i>Todos os corações do mundo</i>	Vinícius Mainardi Clóvis Vieira João Batista de Andrade Murillo Salles José Antonio Garcia Lúcia Murat Jorge Furtado, José Torero, João Pedro Goulart, A. S. Cecílio Neto Tizuka Yamasaki Monique Gardenberg Jom Tob Azulay Octávio Bezerra Emiliano Ribeiro Suzana Moraes Walter Lima Jr. José Joffily Ricardo Dias Ugo Giorgetti Marco Altberg Cacá Diegues Murilo Salles
1997	<i>O amor está no ar</i> <i>Anhy de las misiones</i> <i>Baile perfumado</i> <i>Buena sorte</i> <i>O cangaceiro</i> <i>O cineasta da selva</i> <i>Crede-mi</i> <i>Um céu de estrelas</i> <i>Ed Mort</i> <i>Gerra de Canudos</i> <i>O homem nu</i> <i>Lua de outubro</i> <i>Os matadores</i>	Amylton de Almeida Sérgio Silva Lírio Ferreira e Paulo Caldas Tânia Lamarca Aníbal Massaini Neto Aurélio Michiles Bia Lessa Tata Amaral Alain Fresnot Sérgio Rezende Hugo Carvana Henrique Freitas Lima Beto Brant

ANO	FILME	DIRETOR
1997	<i>Miramar</i> <i>Navalha na carne</i> <i>O noviço rebelde</i> <i>A ostra e o vento</i> <i>Paixão perdida</i> <i>Pequeno dicionário amoroso</i> <i>O Sertão das memórias</i> <i>O velho</i>	Júlio Bressane Neville D'Almeida Tizuka Yamasaki Walter Lima Jr. Walter Hugo Khouri Sandra Werneck José Araújo Toni Venturi
1998	<i>Ação entre amigos</i> <i>Alô!</i> <i>Amor &amp; cia.</i> <i>Amores</i> <i>Uma aventura de Zico</i> <i>Bahia de todos os sambas</i>  <i>Bela donna</i> <i>Bocage</i> <i>Boleiros</i> <i>Castro Alves</i> <i>Central do Brasil</i> <i>Cinderela bahiana</i> <i>Como ser solteiro</i> <i>Coração iluminado</i> <i>For all – o trampolim da vitória</i> <i>A grande noite</i> <i>Iremos a Beirute</i> <i>Kenoma</i> <i>La serva padrona</i> <i>Menino maluquinho 2</i>  <i>Policarpo Quaresma</i> <i>Simão, o fantasma trapalhão</i> <i>O toque do oboé</i> <i>Traição</i>	Beto Brant Mara Mourão Helvécio Raton Domingos de Oliveira Antônio Carlos Fontoura Paulo Cezar Saraceni e Leon Hirzsmann Fábio Barreto Djalma Limongi Batista Ugo Giorgetti Silvio Tandler Walter Salles Conrado Sanchez Rosane Svartman Hector Babenco Luiz Carlos Lacerda e Buza Ferraz Denoy de Oliveira Marcus Moura Eliane Caffé Carla Camurati Fabrizia Alves Pinto e Fernando Meirelles Paulo Thiago Paulo Aragão Cláudio McDowell Arthur Fontes, Cláudio Torres, José Henrique Fonseca
1999	<i>Tudo é Brasil</i> <i>Até que a vida nos separe</i> <i>Caminho dos sonhos</i> <i>Os carvoeiros</i> <i>Castelo Rá-Tim-Bum</i> <i>Contos de Lygia</i>	Rogério Sganzerla Antônio Carlos de Fontoura Lucas Amberg Nigel Noble Cao Hamburger Deo Rangel

ANO	FILME	DIRETOR
1999	<i>Um copo de cólera</i>	Aluizio Abranches
	<i>Dois córregos</i>	Carlos Reichenbach
	<i>Fé</i>	Ricardo Dias
	<i>A hora mágica</i>	Guilherme de Almeida Prado
	<i>Histórias do Flamengo</i>	Alexandre Niemeyer
	<i>Mário</i>	Hermano Pennaw
	<i>Mauá – o imperador e o rei</i>	Sérgio Rezende
	<i>No Coração dos Deuses</i>	Geraldo Moraes
	<i>Nós que aqui estamos por vós esperamos</i>	Marcelo Masagão
	<i>Orfeu</i>	Cacá Diegues
	<i>Outras estórias</i>	Pedro Bial
	<i>Por trás do pano</i>	Luiz Villaça
	<i>O primeiro dia</i>	Walter Salles e Daniela Thomas
	<i>Santo forte</i>	Eduardo Coutinho
	<i>São Jerônimo</i>	Júlio Bressane
	2000	<i>Tiradentes</i>
<i>O trapalhão e a luz azul</i>		Paulo Aragão e Alexandre Boury
<i>O tronco</i>		João Batista de Andrade
<i>Xuxa requebra</i>		Tizuka Yamasaki
<i>Zoando na TV</i>		José Alvarenga Jr.
<i>Amélia</i>		Ana Carolina
<i>Através da janela</i>		Tata Amaral
<i>O Auto da Compadecida</i>		Guel Arraes
<i>Bossa nova</i>		Bruno Barreto
<i>Um certo Dorival Caymmi</i>		Aluísio Didier
<i>Cronicamente inviável</i>		Sérgio Bianchi
<i>Cruz e Souza – Poeta do desterro</i>		Sylvio Back
<i>O dia da caça</i>		Alberto Garça
<i>Estorvo</i>		Ruy Guerra
<i>Eu, tu, eles</i>		Andrucha Waddington
<i>Gêmeas</i>		Andrucha Waddington
<i>Hans Staden</i>	Luiz Alberto Pereira	
<i>Minha vida em suas mãos</i>	José Antônio Garcia	
<i>Oriundi</i>	Ricardo Bravo	
<i>Quase nada</i>	Sérgio Rezende	
<i>O rap do Pequeno Príncipe contra as almas sebosas</i>	Marcelo Luna e Paulo Caldas	
<i>A terceira morte de Joaquim Bolívar</i>	Flávio Cândido	
<i>Tolerância</i>	Carlos Gerbase	
<i>Os três zuretas</i>	A. S. Cecílio Neto	
<i>Villa-Lobos – Uma vida de paixão</i>	Zelito Vianna	
<i>Xuxa popstar</i>	Paulo Sérgio Almeida e Tizuka Yamasaki	

ANO	FILME	DIRETOR
2001	<i>Anésia – um voo no tempo</i>	Ludmila Ferolla
	<i>As feras</i>	Walter Hugo Khouri
	<i>2000 Nordestes</i>	Vicente Amorim e Davi França Mendes
	<i>Tributo a Nelson Gonçalves</i>	Elizeu Ewald
	<i>O chamado de Deus</i>	José Joffily
	<i>Barra 68</i>	Wladimir Carvalho
	<i>Tônica dominante</i>	Lina Chamie
	<i>O casamento de Louise</i>	Betse de Paula
	<i>O sonho de Rose – Dez anos depois</i>	Tetê Moraes
	<i>Senta a pua!</i>	Eryk de Castro
	<i>Condenado à liberdade</i>	Emiliano Ribeiro
	<i>Babilônia 2000</i>	Eduardo Coutinho
	<i>A hora marcada</i>	Marcelo Taranto
	<i>Netto perde sua alma</i>	Beto Souza e Tabajara Ruas
	<i>Brava gente brasileira</i>	Lúcia Murat
	<i>Bufo &amp; Spallanzani</i>	Flávio Tambellini
	<i>Domésticas</i>	Fernando Meirelles e Nando Olival
	<i>Um anjo trapalhão</i>	Alexandre Boury e Marcelo Travesso
	<i>Lavoura arcaica</i>	Luiz Fernando Carvalho
	<i>Memórias póstumas</i>	André Klotzel
	<i>O grilo feliz</i>	Walbercy Ribas
	<i>Copacabana</i>	Carla Camurati
	<i>Caramuru – a invenção do Brasil</i>	Guel Arraes
	<i>Abril despedaçado</i>	Walter Salles
	<i>O Xangô de Baker Street</i>	Miguel Farias
	<i>Amores possíveis</i>	Sandra Werneck
	<i>Bicho de sete cabeças</i>	Laís Bodanzky
<i>Tainá – Uma aventura na selva</i>	Tânia Lamarca	
<i>Xuxa e os duendes</i>	Paulo Sérgio Almeida e Rogério Gomes	
2002	<i>Avassaladoras</i>	Mara Mourão
	<i>Bellini e a esfinge</i>	Roberto Santucci
	<i>Cidade de Deus</i>	Fernando Meirelles e Kátia Lund
	<i>Dias de Nietzsche em Turim</i>	Júlio Bressane
	<i>Duas vezes com Helena</i>	Mauro Farias
	<i>Edifício Máster</i>	Eduardo Coutinho
	<i>Eu não conhecia Tururu</i>	Florinda Bolkan
	<i>Gregório de Mattos</i>	Ana Carolina
	<i>Houve uma vez dois verões</i>	Jorge Furtado
	<i>O invasor</i>	Beto Brant
	<i>Janela da alma</i>	João Jardim e Walter Carvalho
	<i>Lara</i>	Ana Maria Magalhães
	<i>Latitude zero</i>	Toni Venturi
	<i>Madame Satã</i>	Karim Ainouz
	<i>Nem gravata, nem honra</i>	Marcelo Masagão

ANO	FILME	DIRETOR
2002	<i>Uma onda no ar</i>	Helvécio Ratton
	<i>Onde a Terra acaba</i>	Sérgio Machado
	<i>Ônibus 174</i>	José Padilha
	<i>Paixão de Jacobina</i>	Fábio Barreto
	<i>O poeta de sete faces</i>	Paulo Thiago
	<i>O príncipe</i>	Ugo Giorgetti
	<i>Rocha que voa</i>	Eryk Rocha
	<i>Sonhos tropicais</i>	André Sturm
	<i>Surf adventures</i>	Arthur Fontes
	<i>Timor Lorosae – o massacre que o mundo não viu</i>	Lucélia Santos
	<i>As três Marias</i>	Aluizio Abranches
	<i>Uma vida em segredo</i>	Suzana Amaral
	<i>Viva São João!</i>	Andrucha Waddington
	<i>Xuxa e os duendes 2 – No caminho das fadas</i>	Rogério Gomes e Paulo Sérgio Almeida

Fonte: BUTCHER, Pedro. *Cinema brasileiro hoje*. São Paulo, Publifolha, 2005.

# Manifesto “O Dogma e o Desejo”

Marcelo Masagão

Dogmáticos ou desejanter? Apesar da culpa, apesar do dogma, os dinamarqueses e seus recentes filmes nos colocam uma questão fundamental: o prazer de fazer filmes. É o que se vê em cada centímetro de videopelícula ali realizado. No meio daquela narrativa ninguém se pergunta se está vendo vídeo ou película? Se é arte ou mercado? Se é doce ou salgado? É só um filme bacana em que talvez o único dogma existente seja o fato de se ter um bom roteiro e muito desejo de realizá-lo. Nós, os desejanter tropicais, atualmente estamos mais para o dogma do comércio do que para o do desejo. Nosso negócio é discutir estratégias, leis de incentivo, certificados, agentes intermediários... O Zé e o Chico. Tudo verdade (ou mentira). No Brasil tudo pode.

Dogma 1. Viva o sabonete. Apesar dos recursos destinados à cultura serem ínfimos, quem gerencia seu destino são aqueles que entendem de sabonete. Diretores e gerentes de marketing passaram a ser experts em cultura. E tudo isso sem tirar nenhum do bolso, como no caso da Lei do Audiovisual. O ministério nos entrega papeletes denominados certificados, que, na esmagadora maioria das vezes, morrem na praia. Afinal, não são todos que têm bons contatos em grandes empresas ou nas estatais. Santa Rio Filme. Não seria mais adequado conversarmos de cultura com quem entende do assunto? A Rio Filme ou o Sesc São Paulo são instituições que administram dinheiro público com fins culturais e o fazem muito bem. Ali não se administra cultura, se promove a cidadania cultural, em que artistas e produtores discutem seus produtos com administradores sérios e formados na área. Ali, com recursos muito inferiores aos do ministério, se faz muito mais pelo cinema, pela cultura. “Mas a Embrafilme não funcionava”, dizem alguns. Mentira. A Embrafilme teve diversas fases e administradores melhores ou piores. Mas não nos esqueçamos que sob sua tutela o cinema brasileiro era muito mais visto do que hoje. Fica uma pergunta: É melhor discutir o fazer filmes com administradores culturais (melhores ou piores) ou com diretores e gerentes de marketing? Se as empresas e empresários se interessarem por produtos culturais que botem suas mãos em seus bolsos e façam cheques. Neste caso, parece legítimo que eles decidam e escolham o projeto que lhes convenham.

Dogma 2. A Baleia e o Bidê. Distribuir filmes no Brasil é como criar baleias em um bidê. Apesar de já existir uma lei de cota de tela, nosso adorável ministério não mexe palha para aplicá-la. Afinal, a legitimidade de proteger mercados não combina com a atual cartilha da corte.

Dogma 3. Orçamentos elefânticos e o Garrincha. Se o público médio para filmes nacionais é de 30 mil espectadores e o custo médio de cada produção é de R\$ 3 milhões, cada espectador acaba custando cerca de R\$ 100. É meio complicado, né? Viva o Garrincha. Por que a política pública não estimula os cineastas a fazerem filmes de baixo orçamento? A tecnologia possibilita que hoje se possa fazer ousados projetos com não mais do que R\$ 1 milhão. Os gringos, sejam eles dinamarqueses, franceses ou os independentes radicais americanos, já estão nos mostrando que é possível fazer isto. Onde andarão o Garrincha e seus dribles? O fazer, fazer, fazer, bailar, bailar... E, afinal, por que bailar se a única música que se dança hoje é a dança do mercado? Será que, além de se preocupar em estimular a distribuição, o papel principal do ministério não é o de promover a realização de uma grande quantidade de filmes de baixo orçamento? Mais quantidade, menos eixo Rio – SP e principalmente a possibilidade de exercer a profissão com constância e não de cinco em cinco arrastados anos.

Dogma 4. A Família Monofásica e a Família Polifônica. Quem serão mais corporativos: os cineastas brasileiros, os metalúrgicos do ABC ou os médicos de Bauru? O vírus hollywoodiano espalha-se por todos os cantos. Cinematografias nacionais resistem e aderem à linguagem deles com ou sem sutileza. Não existe um só cinema brasileiro, iraniano ou italiano. Poderíamos dividir esta família em pelo menos dois blocos: aqueles que, por meio de seus filmes, estimulam os neurônios e aqueles que deixam nossos neurônios muito aflitos e entediados. Estes últimos são aqueles que, em geral, estão muito preocupados com o mercado, com o público médio... A outra família é uma família polifônica, em que criadores estão preocupados em experimentar linguagens das formas mais diferentes e singulares possíveis. Esta família normalmente é pouco articulada politicamente mas faz mais sucesso com a crítica e não raro com o público. Seus orçamentos e verbas de mídia costumam ser bem mais modestos que os da família monofásica.

Dogma 5. Baratas. Ao mercado, as baratas. À cultura, os toros. A sensibilidade é digital. Dogma único. Façamos filmes baratos.

# Manifesto trauma 99

Alexandre Stockler e Gustavo Steinberg

TRAUMA (Tentativa de Realizar Algo Urgente e Minimamente Audacioso)

**Pressupostos.** Estamos mais preocupados em fazer filmes do que em discutir as possíveis razões das insuperáveis dificuldades de fazê-los, especialmente no Brasil. O comércio não é o que justifica a realização de um filme, mas sim o seu conteúdo.

**Declarações.** A realidade brasileira é uma grande e violenta novela. O grande trunfo da novela é que sempre há um próximo capítulo. Assim, com a intenção de respeitar essa regra, declaramos a seguinte Trindade:

Em nome do Pai: O diretor deverá ser creditado no início do filme como “tyranos” (escrito em grego) para deixar claro que aqui no Brasil a produção de um filme é fruto de uma total convicção por parte de poucas pessoas absolutamente determinadas.

Do Filho: Realizar filmes ficcionais da forma mais barata possível, assumindo os problemas de produção e de limitação do orçamento como parte integrante dos filmes, incorporando-os como linguagem cinematográfica, de forma a estabelecer nossa condição de “colonizados” como forma criativa e não como trauma a ser evitado.

E do Espírito Santo: Utilizar no mínimo um personagem que já tenha feito parte de um filme anterior do movimento, mesmo que este seja retratado de um outro ponto de vista.

## Propostas da Lei Rouanet para financiamento de bens culturais

1. Fundo Nacional de Cultura (FNC): Financia até 80% de um projeto cultural que for considerado de retorno financeiro baixo. Os recursos vêm das seguintes fontes:

- Tesouro Nacional;
- Doações;
- Cota de 1% de arrecadação de Fundos e Investimentos Regionais;
- Cota de 3% das loterias esportivas;
- Conversão da dívida externa;
- Reembolso de empréstimos feitos ao próprio fundo.

2. Fundos de Investimentos Culturais e Artísticos (Ficart): Financia a produção comercial, a reprodução fonovideográfica, a edição comercial e a construção/reparação/compra de equipamentos para salas de espetáculos. O projeto é financiado em cotas que são colocadas no mercado através de corretoras e compradas pelas empresas.

3. Incentivo a Projetos Culturais: Permite que pessoas físicas ou jurídicas patrocinem um projeto cultural e o total do dinheiro investido pode ser deduzido do imposto de renda.

## Grupo Executivo de Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica (Gedic)

Objetivos:

1. Combater a hegemonia da indústria cinematográfica norte-americana;
2. Promover maior integração do cinema com a televisão;
3. Reduzir os preços dos ingressos para as exhibições de filmes.

<b>AÇÃO</b>	<b>PROPOSTA</b>
Criação de um órgão gestor	Normalizar, fiscalizar e controlar o cumprimento da legislação.
Redefinição das funções	Secretaria do Audiovisual (SAV) prioriza ações culturais relativas ao cinema, como preservação e memória, formação de público, divulgação e difusão no exterior.
Criação de um fundo financeiro	Gestão dos recursos provenientes de outros setores da indústria audiovisual e das leis de incentivo.
Reforma da legislação	Criar condições para ações empresariais nos setores de produção, distribuição, infraestrutura, exibição e técnica.
Legislação para a televisão	Emissoras destinam 4% do seu faturamento publicitário para a coprodução cinematográfica e exibição da produção independente.
Volta da Cota de Tela	Ocupar entre 35% e 40% das salas de exibição; 25% a 30% do mercado de vídeo, 10% a 15% do mercado de DVD, 5% da programação de filmes na TV aberta e 1,5% a 2% da programação de filmes da TV fechada.
Novas taxas	Incidem sobre a venda de aparelhos de TV, DVD e videocassete.
Fundo Setorial	Recursos provenientes de uma taxa sobre o valor do ingresso do cinema.
Título de Capitalização	Recursos provenientes de uma taxa sobre o valor do ingresso do cinema.
Novas distribuidoras	Formação de 3 ou 4 empresas que comercializariam os filmes.
Mais salas	Mercado exibidor receberia 2.400 novas telas, incluindo locais com população de baixa renda.

## Lei / programa

## Principais propostas

Cota de Tela	Criada na década de 1970, durante a existência da Embrafilme, foi retomada com a criação da Lei do Audiovisual e garante uma parcela obrigatória de exibição de filmes nacionais nas salas de cinema e na programação das emissoras de televisão.
Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro	Disponibilizou os recursos que estavam parados desde a dissolução da Embrafilme para a produção de filmes, com seleção de projetos de longa-metragem a serem financiados pelo Estado.
Programa de Incentivo ao Cinema (PIC)	Em 1990, foi criado o projeto de parceria entre a TV Cultura e governo do Estado de São Paulo para coprodução de filmes de cineastas paulistas.
Programa Nacional de Cinema (Procine)	Em 1992, houve a proposta de auxílio direto do Estado na produção audiovisual, cujos artigos foram vetados pelo presidente Fernando Collor de Mello. Mesmo com o veto, a proposta conquistou a volta da Cota de Tela e facilitou as coproduções internacionais.
Lei do Audiovisual	Criada em 1993, permite a dedução de investimentos feitos na produção audiovisual independente por meio da compra de cotas dos futuros direitos de comercialização da obra audiovisual negociadas no mercado de capitais, sob a orientação da Comissão de Valores Mobiliários (CVM). O valor é deduzido do imposto de renda devido e o investidor, a pessoa física ou jurídica, ainda pode obter lucros com as cotas dos filmes.



<b>Lei / programa</b>	<b>Principais propostas</b>
Programa Mais Cinema	Com apoio do BNDES, do Banco do Brasil e do Sebrae, disponibilizou um crédito de R\$ 80 milhões para os anos de 1999 e 2000, a ser utilizado na forma de empréstimo para produtores, e exibidores.
Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica (Condecine)	Criada em 2001, cobra uma taxa das produtoras de filmes e vídeos publicitários que é revertida para a produção cinematográfica independente.
Fundo Nacional de Cultura (FNC)	Financia em até 80% do valor de produtos culturais de baixo retorno financeiro.



# Índice remissivo palavras-chave

## A

Alemanha 24

## B

Baixo orçamento 67, 68, 84, 85, 86, 87, 89, 142, 206

Bandeirantes 32

Bela Época 12

Bilheterias 77, 153, 166

Boca do Lixo 12, 19, 21

Brasília 53, 75, 148, 179, 184, 187, 188

## C

Cannes 113, 180

Chanchada 26, 39, 68, 164

Cineclube 106

Cinédia 12

Cinefilia 106, 176

Cinema Marginal 12, 39

Cinema norte-americano 19, 24, 25, 29, 30, 32, 90, 168

Cinema Novo 12, 18, 19, 20, 39, 60, 70, 83, 104, 105, 109, 110, 111, 112, 121, 126, 143, 148, 149, 155, 156, 172

Cinemão 9, 19, 20, 22, 60, 64, 65, 81, 144

Cineminha 9, 19, 20, 22, 64, 65, 81, 144

Circulação 31, 49, 65, 94, 132, 155, 173

Columbia Pictures 82, 156

Conspiração Filmes 38, 100, 101, 146

Contracampo 54, 76, 106, 121, 197  
Coprodução 13, 35, 37, 61, 98, 135, 140, 147, 157,  
209, 210  
Corporativismo 59, 88, 142  
Cosmética da Fome 91, 110, 111, 121, 150, 171, 172,  
173, 192  
Crise econômica 19, 21, 55, 120, 131  
Cultura popular 92, 128, 168, 169, 170, 173, 175, 190

## **D**

Década de 1940 26, 27, 164  
Década de 1950 18, 27, 37, 70, 178  
Década de 1960 18, 21, 28, 30, 38, 53, 61, 70, 75, 104,  
146, 168, 171  
Década de 1970 18, 19, 21, 27, 28, 29, 39, 57, 65, 70, 66,  
81, 91, 92, 93, 152, 164, 190  
Década de 1980 18, 19, 21, 23, 24, 44, 50, 64, 69, 87,  
106, 113, 170, 171, 180, 181  
Década de 1990 8, 10, 11, 12, 14, 16, 30, 33, 34, 36, 50,  
51, 52, 54, 56, 57, 65, 68, 71, 72, 84, 87, 89, 94, 100,  
101, 103, 105, 106, 107, 108, 111, 121, 133, 189, 154,  
164, 177, 182, 197  
Dedução do imposto de renda 42, 58, 74, 76  
Digital 143, 166, 206  
Distribuição 12, 18, 19, 25, 27, 39, 46, 49, 52, 57, 59,  
62, 67, 96, 111, 112, 114, 132, 134, 140, 148, 151, 152,  
153, 154, 163, 195, 206  
Ditadura militar 91  
Dogma 97, 142, 143, 147, 177, 204, 205, 206

## E

Entretenimento 9, 19, 26, 27, 28, 29, 32, 40, 41, 47, 49, 57, 61, 62, 71, 73, 74, 82, 83, 84, 92, 101, 110, 147, 155, 164, 165, 172, 174

Espaço Unibanco 53

Espectadores 18, 21, 67, 68, 97, 105, 109, 113, 164, 165, 167, 178, 180, 206

Espírito Santo 53, 207

Estação Botafogo 52

Estados Unidos 37, 66, 100, 114

Exibição 13, 17, 18, 19, 24, 25, 27, 31, 41, 44, 46, 48, 49, 57, 69, 82, 93, 95, 96, 111, 114, 116, 132, 134, 146, 151, 152, 153, 154, 157, 160, 161

Exportação 47, 85, 86, 97, 124, 149, 150, 154, 155, 158, 159, 163, 170, 174, 176, 182

215

## F

Festival de Brasília 75, 148

Festival de Cinema de Gramado 54

Filme B 55, 66

Filmes pornográficos 19

Finalização 51, 52, 133, 135

Folha de São Paulo 21, 38, 39, 47, 62, 64, 76, 78, 84, 95, 119, 131, 154, 173, 177, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197

Fotografia 88, 100, 110, 165, 171

França 24

## G

Globo 9, 32, 37, 83, 90, 95, 96, 97, 98, 99, 134, 146, 156, 166, 167, 195

Globo Filmes 90, 95, 96, 97, 98, 99, 134, 135, 145, 147,  
164, 165, 166, 167, 181, 194, 195, 198, 195, 198, 212

## H

Hollywood 21, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 81, 90, 173, 186,  
188, 189, 190, 191

## I

Indústria 5, 6, 12, 13, 17, 21, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 32, 39,  
40, 41, 47, 48, 52, 55, 57, 60, 61, 62, 64, 71, 73, 74, 82, 84,  
89, 90, 91, 93, 95, 96, 97, 100, 110, 112, 121, 134, 146,  
149, 150, 153, 154, 155, 156, 157, 159, 163, 169, 170, 176,  
181, 182, 183, 187, 188, 189, 191, 192, 194, 195, 198

I Guerra Mundial 24

Indústria Cinematográfica 27, 28, 29, 32, 47, 48, 55, 57,  
60, 62, 74, 84, 90, 92, 110, 112, 121, 153, 154, 155, 156,  
159, 163, 188, 198

Indústria cultural 12, 26, 29, 32, 39, 49, 64, 66, 71, 75,  
76, 82, 86, 90, 91, 92, 93, 94, 97, 101, 183, 189

Industrialização do cinema 25, 30, 134, 159, 160, 178, 181

Inglaterra 24

## J

Jornal do Brasil 41, 59, 60, 61, 62, 77, 78, 80, 88, 110, 111,  
113, 115, 117, 192, 193, 194, 195, 196, 197

## L

Leis de incentivo 8, 15, 50, 51, 53, 54, 65, 68, 69, 70, 72, 74,  
76, 81, 103, 105, 111, 119, 120, 131, 132, 133, 139, 143,  
145, 146, 147, 156, 157, 159, 161, 162, 174, 180, 205

Linguagens 89, 91, 99, 100, 114, 176, 206

Linha de financiamento 41, 75

## **M**

Majors 25, 26, 27, 28

Marketing cultural 58

Movimento TRAUMA 143

## **N**

Natasha Entertainment 146

## **O**

O2 Filmes 90, 146, 174

O Dogma e o Desejo 142, 143, 177, 205, 213

O Estado de São Paulo 51, 86, 94, 95, 137, 191, 192,  
193, 194, 195, 196, 197, 239

Oscar 11, 71, 77, 78, 110, 113, 114, 115, 131, 132,  
140, 164, 169, 180

217

## **P**

Patrocínio 13, 44, 50, 53, 54, 57, 58, 68, 78, 81, 87, 96,  
101, 117, 132, 146, 147, 184, 191

Pernambuco 53

Política cinematográfica 5, 7, 8, 10, 12, 14, 15, 23, 35,  
45, 49, 50, 52, 56, 67, 74, 85, 108, 111, 112, 115, 116,  
118, 119, 131, 132, 134, 151, 154, 159, 160, 161, 163,  
166, 170, 180, 182, 187, 188

Políticas culturais 8, 13, 14, 23, 70

Polo de Cinema e Vídeo 53

Polos cinematográficos 19, 53

Pornochanchada 19, 21, 39, 164, 179

Preço médio do ingresso 19

Produção 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 24, 25,  
26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 37, 39, 40, 41, 43, 44,

45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 56, 57, 58, 59, 60, 61,  
62, 64, 65, 68, 69, 70, 71, 77, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 87,  
89, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 99, 100, 103, 104, 105, 106,  
107, 108, 111, 112, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 131,  
132, 133, 134, 135, 139, 141, 142, 143, 144, 145, 146,  
147, 148, 150, 151, 152, 153, 154, 157, 159, 163, 164,  
167, 171, 173, 177, 179, 180, 181, 182, 190, 206, 207  
Produtores independentes 19, 96, 97, 98, 134, 145,  
151  
Projac 96  
Publicidade 8, 9, 15, 25, 30, 32, 38, 87, 88, 89, 90, 91,  
92, 93, 94, 95, 97, 99, 100, 101, 102, 151, 153, 159,  
163, 176, 182

## R

Record 32  
Recordes de público 18  
Renúncia fiscal 79, 81, 90, 96, 117, 118, 119, 145  
Reserva do mercado 23  
Revista USP 56, 186, 187, 188, 189, 190, 191  
Rio-Cine Festival 75  
Rio de Janeiro 19, 50, 51, 52, 53, 54, 61, 62, 160,  
161, 171  
Riofilme 51, 52, 53, 62, 114, 198  
Rio Grande do Sul 53

## S

São Paulo 19, 50, 51, 53, 62, 64, 76, 84, 86, 94, 95, 100,  
107, 119, 121  
SBT 32  
Século XIX 24, 68  
Século XX 12, 24, 29, 32, 68, 104  
Superproduções 78, 81, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 142, 162

## **T**

Teledramaturgia 165, 166, 167

Telefilmes 28

Telenovela 189

Televisão 9, 15, 19, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 38, 47, 48, 49, 57, 61, 66, 68, 75, 83, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 114, 128, 145, 147, 150, 151, 153, 154, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 175, 176, 178, 180, 182, 190

TV Cultura 61, 94, 95

## **V**

Veja 77, 78, 136, 137, 138, 195

Veneza 113, 180

Vídeo 15, 28, 40, 46, 53, 75, 90, 100, 121, 135, 157, 204

Videoclipe 38, 100, 101, 168, 172, 173, 174, 175

Vídeo Filmes 100

Videolocadoras 41, 157, 177

## **W**

Warner 161

## **X**

Xuxa 145, 202, 203, 204



# Índice remissivo nomes

## A

- Afonso Brazza 107  
Alcides Tápias 154  
Alcione Araújo 98  
Alexandre Borges 34  
Alexandre Stocker 143  
Aloysio Nunes Ferreira 154  
Ana Carolina 49, 63, 66, 202, 204  
André Gatti 49, 52  
André Luiz Oliveira 107, 200  
Andrucha Waddington 99, 202, 204  
Angélica 98  
Aníbal Massaini Neto 62, 79, 108, 200  
Antônio Fagundes 165  
Arnaldo Jabor 62, 64, 78, 107, 154, 162  
Arthur Fontes 38, 100, 202, 204  
Aurélio Michilis 95, 200

## B

- Beto Brant 84, 95, 99, 100, 108, 112, 170, 200, 201, 203, 204  
Bia Lessa 107, 108, 200  
Bruno Barreto 18, 37, 98, 106, 108, 124, 165, 200, 202

## C

- Cacá Diegues 36, 47, 61, 66, 75, 77, 81, 82, 83, 85, 94, 98, 105, 106, 128, 137, 138, 139, 145, 147, 162, 168, 178, 195, 197, 200, 202

Carla Camurati 15, 60, 62, 66, 67, 68, 71, 84, 107,  
108, 120, 122, 162, 178, 200, 201, 203  
Carlos Augusto Calil 22, 23, 44, 58  
Carlos Gerbase 107, 202  
Carlos Moletta 37  
Carlos Reichenbach 23, 51, 60, 83, 84, 106, 112, 145  
Cecílio Neto 53, 54, 187, 200, 203  
Celso Furtado 20  
Chico Botelho 23  
Cláudio Assis 107  
Cláudio Torres 100, 201  
Clemente Mourão 40

## **D**

Daniela Thomas 33, 69, 107, 125, 178, 200, 202  
Daniel Filho 96, 162, 164, 165, 202  
Débora Bloch 165  
Djalma Limongi Batista 107, 201  
Domingos de Oliveira 84, 201

## **E**

Eduardo Escorel 59  
Eliane Caffé 107, 201  
Emiliano Ribeiro 36, 66, 200, 203  
Evandro Guimarães 121, 154

## F

- Fábio Barreto 15, 37, 49, 69, 77, 108, 200, 201, 204  
Fernanda Montenegro 114, 115  
Fernanda Torres 34  
Fernando Alves Pinto 33  
Fernando Collor 13, 15, 17, 182  
Fernando Henrique Cardoso 14, 15, 65, 68, 73, 79, 113, 171, 179  
Fernando Meirelles 18, 90, 99, 100, 111, 123, 164, 170, 174, 182, 197, 201, 203  
Fernando Morais 135  
Francelino Pereira 139, 177  
Francisco Weffort 72, 119, 145, 154  
Francis Ford Copolla 135

## G

- George Lucas 21  
Gilson Ferreira 40  
Giovana Antonelli 165  
Gláucia Camargo 118  
Glória Pires 165  
Guel Arraes 99, 162, 164, 166, 202, 203  
Guilherme de Almeida Prado 51, 121, 199, 200, 202  
Guilherme Fontes 85, 118, 131, 135, 137  
Gustavo Dahl 117, 118, 139, 147, 148, 149, 154, 162, 170  
Gustavo Steinberg 143, 207

## H

Hector Babenco 23, 37, 63, 84, 85, 178, 201

Helvécio Ratton 66, 139, 167, 200, 201, 204

## I

Ipojuca Pontes 22, 40, 41, 42

Irmãos Lumière 69

Ismail Xavier 105, 168, 170, 176, 193

Itamar Franco 15, 40, 46, 55, 56, 58, 68

Ivana Bentes 90, 110, 121, 150, 171, 172, 173

## J

Jean-Claude Bernardet 38

João Batista de Andrade 35, 129, 200, 202

João Moreira Salles 101, 139, 178

João Pedro Goulart 200

Jorge Duran 77

Jorge Furtado 84, 99, 107, 200, 203

José Álvaro Moisés 72, 138, 139, 140, 144

José de Araújo 107

José Geraldo Couto 39, 173

José Henrique Fonseca 100

José Joffily 66, 108, 121, 199, 200, 203

Júlio Bressane 48, 66, 77, 84, 142, 200, 201, 202, 203

## K

Karim Ainouz 170, 203

## L

Laís Bodansky 107, 142

Laura Cardoso 33

Liliane Rank 40  
Lírio Caldas 104  
Lírio Ferreira 84, 100, 104, 107, 108, 127, 178  
Lucia Murat 107, 178, 199, 200, 203  
Lúcia Nagib 16, 35, 71, 104, 121  
Luis Severiano Ribeiro Neto 154  
Luiz Alberto Pereira 51, 199, 202  
Luiz Carlos Barreto 20, 47, 59, 60, 62, 77, 79, 85, 86,  
98, 121, 141, 145, 154, 155, 158, 193  
Luiz Carlos Lacerda 108, 201  
Luiz Gleiser 135  
Luiz Paulo Vellozo Lucas 40  
Luiz Villaça 139, 202

## **M**

Mara Mourão 107, 165, 201, 203  
Marcelo Masagão 142, 202, 203, 205  
Marco Aurélio Marcondes 96, 121  
Marcos Altberg 95  
Marcus Moura 107, 201  
Marisa Leão 79, 121  
Miguel Borges 40  
Monique Gardenberg 107  
Muniz Sodré 73  
Murilo Salles 36, 77, 100, 106, 108, 178, 200

## **N**

Nando Olival 100, 203  
Nelson Pereira dos Santos 23, 37, 48, 52, 62, 69, 76,  
106, 139, 141, 199, 200  
Norma Bengell 49, 77, 135

## O

- Orestes Quércia 51  
Oswaldo Caldeira 49, 66, 202  
Otto Guerra 66, 107

## P

- Paloma Duarte 165  
Paulo Aragão 98, 201, 202  
Paulo Caldas 84, 85, 107, 108, 127, 178, 200  
Paulo César Saraceni 63  
Paulo Thiago 64, 77, 106, 133, 137, 138, 199, 201, 204  
Pedro Cardoso 165  
Pedro Malan 154  
Pedro Parente 154  
Pierre Bourdieu 12, 26, 29, 70, 185, 186  
Pimenta da Veiga 154

## R

- Reinaldo Gianechinni 165  
Renato Aragão 98, 145  
Renato Bulcão 116, 121  
Ricardo Dias 51, 199, 200  
Roberto Farias 18, 23, 60, 79, 137, 138, 139  
Rodrigo Saturnino Braga 121, 154  
Rogério Sganzerla 166, 198, 199, 201  
Rosane Svartman 107, 201  
Rosemberg Cariry 107, 108, 199  
Ruy Solberg 58

## S

Sandra Werneck 84, 107, 201

Sara Silveira 132

Sérgio Bianchi 76, 84, 95, 134, 167, 192

Sérgio Paulo Rouanet 41

Sérgio Rezende 49, 62, 77, 81, 83, 84, 85, 96, 106, 108,  
112, 121, 178, 201, 202

Severiano Ribeiro 26, 114, 121, 154, 156

Silvio Back 23

Sílvio Tandler 131

Steven Spielberg 28

## T

Tata Amaral 84, 85, 104, 107, 108, 142, 178, 197, 202

Tizuka Yamasaki 77, 192, 193, 194, 200, 201, 202

Toni Venturi 112, 162, 201, 203

227

## U

Umberto Eco 165

## W

Walter Lima Jr. 77, 200, 201

Walter Salles 15, 33, 37, 69, 99, 101, 108, 114, 115,  
124, 125, 126, 131, 162, 178, 182, 199, 200, 201, 202

## Z

Zelito Vianna 84, 202



# Índice remissivo órgãos/entidades

## A

Ancine 8, 14, 15, 81, 91, 113, 120, 151, 159, 160, 161,  
162, 163, 180, 181, 182, 192

Associação Paulista de Cineastas (Apaci) 162

## B

Banco do Brasil 54, 75, 80, 140

Banco Real 82

Banespa 62

Biblioteca Nacional 42

BNDES 41, 62, 140

## C

Caixa Econômica Federal 75

Centro Cultural Banco do Brasil 54

Comissão de Valores Mobiliários (CVM) 58, 62, 63, 115,  
117, 120

Congresso Brasileiro de Cinema (CBC) 70, 147, 148,  
149, 150, 151, 152, 153, 157, 158, 159, 160, 161, 168,  
175, 178, 197, 198

Conselho de Cinema (Concine) 13, 17, 23, 36, 52, 66

Conselho Superior de Cinema 159, 160

## E

Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) 8, 12, 13,  
14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 29, 34, 35, 36, 37,  
39, 40, 41, 45, 47, 46, 48, 49, 51, 52, 53, 55, 56, 59, 60,  
63, 64, 65, 66, 77, 78, 81, 91, 92, 116, 125, 132, 138,  
148, 163, 179, 180, 181, 185, 188, 205, 229

## **F**

Fundação do Cinema Brasileiro (FCB) 17, 20, 23

Fundação Nacional das Artes (Funarte) 17

## **G**

Grupo Executivo de Desenvolvimento da

Indústria Cinematográfica (Gedic) 75, 154, 155,

156, 157, 158, 159, 160, 163, 176, 180, 192,

198, 209

## **I**

Instituto Nacional de Atividades Culturais (Inac) 17

## **M**

Ministério da Cultura 8, 13, 17, 19, 56, 59, 62, 63, 72,

74, 79, 118, 120, 121, 134, 135, 139, 141, 144, 151,

152, 153, 154, 157, 195

## **P**

Petrobrás 80

## **S**

Sebrae 140, 211

Secretaria de Cultura 41

Secretaria do Audiovisual 16, 19, 44, 55, 66, 67, 70,

72, 73, 74, 75, 79, 80, 121, 139, 140, 152, 153, 157,

195, 196, 209

Sindicato da Indústria Cinematográfica de São Paulo

62

## **T**

Telebrás 81

Telerj 81

Telesp 81

Tribunal de Contas da União 135

## **V**

Vera Cruz 12, 70, 188, 190



# Índice remissivo filmes

## A

Ação entre amigos 95, 100, 108, 201

A grande arte 37, 199

Alma corsária 51, 199

A partilha 165

A terceira margem do rio 76, 199

Avassaladoras 165, 203

## B

Baile perfumado 100, 108, 127, 178, 200

Bossa nova 98, 124, 145, 164, 165, 202

Brincando nos campos do Senhor 37

Bye bye Brasil 66

233

## C

Capitalismo selvagem 51, 54, 199

Caramuru 166, 203

Carlota Joaquina 15, 60, 62, 66, 67, 68, 69, 77, 81, 105,  
107, 108, 113, 122, 178, 181, 200

Central do Brasil 15, 99, 108, 109, 110, 111, 113, 114, 115,  
121, 126, 131, 132, 150, 164, 170, 181, 186, 188, 190, 201

Chatô 3, 85, 118, 131, 135, 136, 139

Cidade de Deus 18, 111, 123, 164, 170, 171, 172, 173,  
174, 175, 178, 193, 197, 203

Cinema de lágrimas 69, 76, 200

Como nascem os anjos 100, 108, 178, 200

Corisco e Dada 108

Crede-mi 108, 200

Cronicamente inviável 95, 175, 202

## **D**

Dias melhores virão 61, 66

Domésticas 100, 203

Dona Flor e seus dois maridos 18, 113

## **E**

O efeito ilha 51, 199

## **F**

For all 108, 201

## **G**

Guerra de Canudos 81, 83, 96, 108, 111, 177

Guerra nas estrelas 21

234

## **J**

Jenipapo 108, 200

Jubiabá 76

## **L**

Lamarca 49, 62, 199, 200, 203

Louco por cinema 57, 95, 200

## **M**

Madame Satã 170, 174, 175, 204

Mandarim 66, 105, 200

Menino maluquinho 66, 105, 200, 201

## **N**

No Rio das Amazonas 51, 200

## O

- O Auto da Compadecida 164, 166, 168, 175, 202  
O cangaceiro 108, 200  
O cineasta da selva 95, 200  
O guarani 49, 66, 135, 136, 139, 200  
O invasor 170, 174, 175, 203  
O noviço rebelde 113, 201  
O quadrilho 15, 49, 69, 77, 78, 80, 89, 105, 108, 112, 181, 200  
O que é isso, companheiro? 80, 89, 108, 113  
Orfeu 98, 137, 138, 160, 161, 162  
O Sertão das memórias 108, 201  
Os matadores 100, 108, 200

## P

- Páscoa em março, fome e mortação 49, 66  
Perfume de gardênia 51, 191

235

## Q

- Quem matou Pixote? 108, 200

## R

- Rio 40 graus 37

## S

- Sábado 105, 200  
Simão, o fantasma trapalhão 98, 201  
Sombras de Julho 95, 200

## **T**

Terra estrangeira 2, 33, 34, 69, 105, 113, 125, 178, 190, 200

Tieta do Agreste 66, 80, 81, 82, 83, 85, 170, 194, 200

Tiradentes 49, 66, 202

Traição 38, 100, 201

Tubarão 28

## **U**

Um céu de estrelas 108, 178, 200

## **V**

Veja esta canção 61, 94, 95, 178, 199

## **Z**

Zoando na TV 98, 202

# Índice remissivo leis

## C

Cota de tela 18, 24, 41, 45, 64, 79, 151, 153, 157, 159, 206, 209, 210

## L

Lei do Audiovisual 14, 38, 46, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 74, 75, 78, 79, 84, 85, 98, 116, 133, 142, 145, 152, 153, 162, 180, 181, 205, 210

Lei Mendonça 51

Lei Rouanet 43, 44, 49, 54, 74, 180, 208

Lei Sarney 17, 36, 42, 44, 180



# Índice remissivo Fundos, Prêmios, Planos e Programas

## C

Contribuição para o Desenvolvimento  
da Indústria Cinematográfica 91, 151, 159

## F

Fundo Nacional de Cultura 43, 208  
Fundos de Investimentos Culturais e Artísticos 43, 208

## G

Grande Prêmio Cinema Brasil 140

## P

Plano Collor 33, 34, 36, 56  
Política Nacional do Cinema 159  
Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro 48, 55, 59, 80  
Primeiro Projeto do Cinema Paulista 51  
Programa de Incentivo ao Cinema 51, 94  
Programa Nacional de Apoio à Cultura 43  
Programa Nacional de Cinema 45

## S

SOS Cultura 51  
Subcomissão de cinema 138, 140, 151, 177, 195

Impresso em São Paulo, SP, em dezembro de 2009,  
com miolo em sinar tech 80 g/m<sup>2</sup>,  
nas oficinas da Corprint.  
Composto em Berkeley, corpo 10 pt.

Não encontrando esta obra nas livrarias,  
solicite-a diretamente à editora.

**Escrituras Editora e Distribuidora de Livros Ltda.**

Rua Maestro Callia, 123  
Vila Mariana – São Paulo, SP – 04012-100  
Tel.: (11) 5904-4499 / Fax: (11) 5904-4495  
escrituras@escrituras.com.br  
vendas@escrituras.com.br  
imprensa@escrituras.com.br  
www.escrituras.com.br