

Morte e ressurreição do Cinema Brasileiro nos anos 1990: uma discussão sobre a Retomada da produção nacional

Paulo Roberto Ferreira de CAMARGO

Resumo

Com a extinção da Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilme) e do Conselho Nacional de Cinema (Concine), em 1990, por decisão do governo do presidente da República Fernando Collor de Mello, a produção cinematográfica nacional foi reduzida a praticamente zero. Graças a dispositivos de incentivo, como a Lei do Audiovisual, inicia-se, em 1995, um novo ciclo de produções, hoje reconhecido como Retomada do Cinema Brasileiro.

Palavras-chave: cinema brasileiro, Retomada, política cultural, Lei do Audiovisual.

Introdução

A eleição, em 1989, de Fernando Collor de Mello, primeiro presidente da República escolhido por voto direto desde o golpe militar de 1964, acelerou um processo que já vinha se desenhando ao longo dos anos anteriores no cenário cinematográfico brasileiro. Ao implantar um plano econômico, cuja meta era debelar a inflação, que à época atingia índices próximos à casa dos 80%, o novo governo, tomou uma série de medidas administrativas para reduzir despesas e encolher o tamanho da máquina do Estado.

Entre essas decisões, teve impacto direto – e devastador – sobre a produção cinematográfica nacional a extinção da Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilme) e do Conselho Nacional de Cinema (Concine). Ao longo de mais de duas décadas, os dois órgãos tiveram papéis fundamentais no fomento da produção, distribuição e exibição de filmes nacionais no país.

Sabe-se que, durante os anos 1980, a produção brasileira de longas-metragens havia vivido um período bastante profícuo. Na primeira metade da década, em torno de 75 títulos¹ chegavam às salas de exibição de todo o país. Porém, com a forte crise econômica e a inflação galopante, quebrando recordes históricos, a partir de 1986, durante o governo do presidente José Sarney, o setor cinematográfico acabou sendo atingido, e a produção anual de filmes entrou em declínio, processo que só veio se agravar com o fim da Embrafilme e do Concine.

Em um esforço talvez de preencher esse vácuo, o governo Collor, em 1991, criou a Lei n.º 8.313, hoje conhecida como Lei Rouanet. Tratava-se de um dispositivo de fomento não apenas da atividade cinematográfica, mas de toda a área cultural, por meio de renúncia

fiscal: empresas ou pessoas físicas passaram ⁱⁱa investir parte do imposto de renda devido à União em projetos que decidissem incentivar.

A situação econômica brasileira, entretanto, era tão grave que, mesmo com o advento da nova Lei, a produção de longas-metragens não reagiu e, em 1992, dois anos após a posse de Fernando Collor de Mello, só três filmes chegaram às telas.

Em 1993, após uma sucessão de denúncias de corrupção, Fernando Collor se afastou definitivamente da Presidência e seu vice, o mineiro Itamar Franco, assumiu o posto de chefe de Estado brasileiro. Diante de um grave panorama econômico, o novo presidente lançou o Plano de Estabilização Econômica, também no intuito de controlar a inflação e preparar o terreno para o lançamento de uma nova moeda, o real.

Na área de cultura, foi aprovada, ainda no ano de 1993, a Lei n.º 8.685, a Lei do Audiovisual, utilizada, com bastante frequência, de forma articulada à Lei Rouanet. Também tomando como base o modelo de renúncia fiscal, a Lei do Audiovisual dispõe de dois dispositivos: o primeiro concede às empresas permissão para que invistam na produção de longas-metragens um abatimento no Imposto de Renda, com limite de 3% do total devido e teto de R\$ 3 milhões por projeto; o segundo, por sua vez, dá o direito às distribuidoras de cinema estrangeiras, instaladas no Brasil, de investir na produção de filmes nacionais parte do imposto sobre o envio de lucros às suas matrizes.

O impacto da Lei do Audiovisual só começa a ser sentido na produção cinematográfica, no entanto, apenas em 1995. Um ano já havia se passado desde a implantação do Plano Real. Com o pacote de medidas, a inflação entrou em declínio e, já, nos primeiros três meses de 1994, a atividade econômica brasileira retomou seu ritmo, atingindo índices próximos aos registrados no início dos anos 1980.

Esse novo cenário, de maior estabilidade econômica, decorrente da implementação do Plano Real, teve papel fundamental na eleição, em 1994, do ministro da Fazenda do governo Itamar Franco: Fernando Henrique Cardoso.

Ressurgimento

A produção cinematográfica brasileira, em decorrência da implantação da Lei do Audiovisual e do quadro de equilíbrio econômico, encontrou impulso, também se beneficiando de dispositivos de fomento federais, estaduais e municipais. Os números são significativos: se, em 1992, apenas três longas-metragens brasileiros chegaram aos cinemas do país, três anos mais tarde, em 95, esse número havia saltado para 13, mais do que quadruplicado, portanto.

Essa espécie de ressurreição da produção de longas-metragens no país passou a ser chamada por profissionais da imprensa e do setor cinematográfico, assim como acadêmicos da área de cinema, como “Retomada do Cinema Brasileiro”, período que se estende até os dias atuais, embora a produção nacional tenha atravessado diferentes fases ao longo das duas últimas décadas.

Para Nagib, a expressão “retomada”, que pode ser interpretado como uma explosão ou um movimento cinematográfico, não consegue nem mesmo ser um consenso entre seus próprios integrantes.

Para alguns, o que houve foi apenas uma breve interrupção da atividade cinematográfica com o fechamento da Embrafilme, a seguir reiniciada com o rateio dos próprios recursos da produtora extinta, através do Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro. Em três seleções promovidas entre 1993 e 1994, o Prêmio Resgate contemplou um total de 90 projetos (25 de curta, nova de média e 56 de longa-metragem), que foram finalizados numa rápida sequência. Assim, o estrangulamento de dois anos de Collor teria resultado num acúmulo de filmes nos anos seguintes, produzindo uma aparência de boom. A Lei n.º 8.685, conhecida como Lei do Audiovisual, promulgada em 1993, aperfeiçoando leis anteriores de incentivo fiscal, começou a gerar frutos a partir de 1995, acentuando o fenômeno. (NAGIB, 2002: p. 13)

Oricchio faz questão de ressaltar que “nem tudo foi deixado por conta da lei e alguns dos melhores longas-metragens do período puderam ser produzidos com recursos de outras fontes” (Oricchio, 2003: 28). Ele cita, como exemplos dessa fontes, concursos promovidos pelo governo federal (Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro) como pelos governos dos estados e prefeituras. Outro fator que, segundo o autor, também entraram na equação do cinema brasileiro da Retomada, foi o interesse de algumas majors norte-americanas, como a Columbia e a Warner, em participar tanto no processo de produção quanto no de distribuição de filmes brasileiros. Em 1998, a Rede Globo, a mais poderosa rede de televisão do Brasil, também resolveu entrar nesse mercado e criou seu próprio braço cinematográfico, a Globo Filmes.

De qualquer forma, é inegável que, essas mudanças políticas ocorridas no país tiveram impacto significativo no cenário cultural brasileiro. E a produção cinematográfica foi particularmente afetada positivamente. Ainda que com um número muito limitado de cópias e poucas salas de exibição disponíveis, os longas-metragens nacionais, pouco a pouco, começaram a atrair a atenção do público brasileiro e a levar espectadores às salas de exibição, assim como a reconquistar o reconhecimento internacional

Filmes como Carlota Joaquina – Princesa do Brasil (1995), de Carla Camurati, O Quatrilho (1995), de Fábio Barreto, e Central do Brasil (1998), de Walter Salles Jr., ultrapassaram a marcada de 1 milhão de espectadores. O Quatrilho foi indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro e Central do Brasil venceu o Urso de Ouro (melhor filme) e Urso de Prata (melhor atriz, para Fernanda Montenegro), no Festival Internacional de Cinema de Berlim; ganhou o Globo de Ouro, prêmio da Associação da Imprensa Estrangeira em Hollywood, de melhor filme estrangeiro, além de ter disputado o Oscar em duas categorias: melhor filme estrangeiro e atriz (Fernanda Montenegro).

Dois anos antes de Central do Brasil, outro título brasileiro da Retomada havia disputado o prêmio da Academia, também na categoria de melhor filme estrangeiro: O Que É Isso, Companheiro?, de Bruno Barreto.

Cabe aqui, no entanto, relativizar a percepção de que, com consequência das leis de fomento, sobretudo a Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual, o setor privado tivesse trazido para si a responsabilidade de manter acesa a chama do cinema nacional. Isso é um equívoco. NAGIB ressalta:

Na verdade, pelo mecanismo de renúncia fiscal, o dinheiro público, proveniente de impostos, é redirecionado ao cinema através das empresas, que apenas emprestam sua griffe. Vários cineastas observam, aliás, que boa parte do cinema da Retomada foi diretamente financiada por empresas públicas, como o Banespa, a Petrobras e a TV Cultura, sem os quais o número de títulos lançados no mercado teria sido sensivelmente inferior. (NAGIB, 2002: p. 19)

É inquestionável, entretanto, que o impulso adquirido pela produção brasileira com a Retomada teve consequências fundamentais no desenvolvimento da atividade cinematográfica de 1995 em diante. Para se ter uma ideia, o número de longas-metragens que chegaram aos cinemas, entre 95 e 2005, saltou de 13 para 42, mais do que triplicou. O market share, fatia do mercado correspondente às produções nacionais, cresceu 3,67% para 12,67% , no mesmo período.

De acordo com o então titular da Secretaria de Audiovisual (subdivisão do Ministério da Cultura), José Álvaro Moisés (Oricchio, 2003: 27), entre 1995 e 2001, o Brasil produziu 167 longas-metragens, contra menos de 30 nos primeiros anos da década anterior.

Outro fator que não pode ser desconsiderado nesse processo foi a chegada no país das salas de cinema multiplexes. A partir de 1997, cresceu o total de cinemas, que vinham progressivamente sendo fechados nos centros das grandes capitais e cidades brasileiras, assim como nas do interior. De 1.033 salas registradas em 1995, passou para 2.045 , em um prazo de dez anos.

Nova geração

Para Labaki, ainda que as marcas médias dos tempos da Embrafilme não tenham sido atingidas, a produção logo se reergueu.

Talvez o ponto mais positivo do processo [da Retomada] seja sua dispersão pelas várias regiões do País (Amazonas, Brasília, Ceará, Pernambuco, Rio Grande do Sul), repetindo o fenômeno dos ciclos da era muda e evitando o virtual monopólio do eixo Rio-São Paulo. (LABAKI, 1998 p. 19)

Labaki ressalta, ainda, outro aspecto importante da Retomada: o aparecimento de uma nova geração de realizadores, que passou a dividir espaço com diretores mais experientes. Emblemático, portanto, é o fato de o filme hoje considerado seu marco inicial, Carlota Joaquina – Princesa do Brazil ter sido dirigido por uma estreante em longas-metragens, a também atriz Carla Camurati, uma visão paródica dos derradeiros anos do Brasil Colônia que, em 1995, se tornou um inesperado êxito de bilheteria, superando a

marca de 1 milhão de espectadores. Labaki afirma que Camurati teria puxado a fila de jovens cineastas que fizeram a transição do curta para o longa-metragem. Vários desses diretores, como Beto Brant (Matadores), Eliane Caffé (Kenoma) e Tata Amaral (Um Céu de Estrelas), conseguiram despertar a atenção da crítica internacional já em suas estreias. Outros, como Sandra Werneck (Pequeno Dicionário Amoroso), conhecem raro êxito comercial. (LABAKI, 1998 p. 19).

À primeira vista, também merece atenção a suposta diversidade de temas e gêneros no cinema da Retomada.

Há comédias, filmes políticos, obras de denúncia, de entretenimento, puro, filmes destinados ao público infantil, neochanchadas, policiais, épicos etc. (Oricchio, 2003: 30)

Essa multiplicidade tanto temática quanto estilística pode ser interpretada de muitas formas. Como o cinema brasileiro buscava e, em certa medida, ainda busca uma reconexão com o público, fazia sentido que fosse produzida uma generosa variedade de produtos audiovisuais, com o objetivo de satisfazer gostos e expectativas distintas, dentro de uma perspectiva mais voltada ao consumo. Se a produção cinematográfica brasileira, àquela altura, ambicionava conquistar uma fatia mais substancial do mercado, precisava entender quem eram seus espectadores potenciais e a que gêneros de filmes gostariam de assistir.

Para Oricchio, entretanto, a variedade de oferta também seria um reflexo do que ele chama da típica fragmentação mental do homem dos anos 1990, que, de certa forma, se estende até os dias atuais. O autor alega que, com o chamado “fim das utopias”, deflagrado pela Queda do Muro de Berlim (1989), o fim da União Soviética (1991), os criadores, no caso os realizadores, puderam optar entre expressar seus fantasmas pessoais, divertir o público ou preocupar-se com a questão social do país. “Se existe inegável mal-estar na sociedade, este é suficientemente difuso para que não se saiba muito bem como lutar contra ele, ou exprimi-la de forma artística convincente.” (Oricchio, 2003: 30).

Assim, mesmo sem a pretensão de ser caracterizada como um movimento estético ou de caráter político e ideológico, a Retomada, para muitos, parece contrariar os princípios do Cinema Novo – apesar de a maior parte desses diretores reconhecerem a influência de diretores como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Joaquim Pedro de Andrade na formação de sua geração. Sobre o Cinema Novo, Jean-Claude Bernadet disse haver “uma ligação e uma preocupação com uma proposta política que era fundamental para a sobrevivência ideológica do movimento; esta proposta está absolutamente ausente nos cineastas de hoje” (NAGIB, 2002: p. 19).

De fato, ainda quando focaliza o sertão ou a favela, territórios míticos do Cinema Novo, os filmes da Retomada, e vamos citar aqui dois de seus títulos mais emblemáticos, Central do Brasil (1998), de Walter Salles Jr., e Cidade de Deus (2002), os transformam em cenários de dramas de indivíduos. Embora até haja a insinuação de uma discussão social, é evidente que esse não é o foco principal. O Cinema Novo surge muito mais como citação estética, referência histórica ou mesmo homenagem nostálgica, mas dentro de um contexto

muito diverso, no qual o percurso dramático percorrido pelos protagonistas tem muito mais relevância do que a discussão do meio social no qual estão inseridos.

Considerações finais

Ainda que o cinema brasileiro não tenha desaparecido completamente no início dos anos 90, a chamada Retomada da produção nacional de longas-metragens nacionais, a partir de meados daquela década, é um capítulo importante na história do audiovisual do país em vários aspectos.

Primeiro, porque atesta a extensão do impacto que políticas públicas podem ter na produção cultural de um país – se o desaparecimento da Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilme) e do Conselho Nacional de Cinema (Concine) teve o impacto de uma sentença de morte, a criação de leis de fomento, como a Rouanet e a do Audiovisual, assim como o surgimento de editais e concursos Brasil afora, impulsionaram uma espécie de ressurreição do cinema brasileiro.

Segundo, porque ao permitir que toda uma geração de novos realizadores, que até então só havia conseguido fazer curtas-metragens, fizesse seus primeiros longas, essas novas circunstâncias, ainda que marcada por deficiências no âmbito da distribuição e da exibição, foram determinantes no surgimento de um novo cinema brasileiro.

Paralelamente, houve uma progressiva expansão do circuito exibidor e do market share correspondente à produção nacional, ainda que haja algumas retrações periódicas, na constante disputa de espaço com a produção hollywoodiana.

Marcado pela variedade de estilos e temas e em constante conflito entre os desafios de agradar e atrair o público, mas também fazer avançar a linguagem fílmica, o cinema brasileiro contemporâneo é multifacetado e permite discussões as mais diversas. Embora tenha conexões genéticas com o Cinema Novo, uma vez que muitos de seus realizadores foram influenciados por cineastas daquela geração, está muito longe de comungar com o mesmo ideário estético e ideológico do movimento surgido entre o fim dos anos 50 e o início da década de 60.

Mais focado em dramas pessoais do que propriamente em discussões sobre o meio social, os filmes realizados no país a partir de 1995 oferecem amplas possibilidades de estudo e análise, dialogando com seu tempo.

Biografia

Paulo Roberto Ferreira de Camargo é bacharel em Comunicação Social (Jornalismo) pela Federal do Paraná (1990) e mestre em Comunicação – Teoria e Estética do Audiovisual pela Universidade de Miami (2002). É jornalista de Cultura do jornal Gazeta do Povo desde 1996, professor do curso de graduação em Jornalismo da Unibrasil desde 2007 e professor de programas de pós graduação da PUCPR (Comunicação Audiovisual) e Universidade Tuiuti do Paraná (Cinema). Também é doutorando do programa de Comunicação e Linguagem da Universidade Tuiuti do Paraná (UTP).

Referências bibliográficas:

LABAKI, Amir. Cinema Brasileiro – The Films from Brazil. São Paulo, Publifolha, 1998.

NAGIB, Lúcia. O Cinema da Retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo, Ed. 34, 2002.

ORICCHIO, Luiz Zanin. Cinema de Novo. Um balanço crítico da retomada. São Paulo, Liberdade, 2003.

Fontes Estatísticas

ABRAPLEX, Associação Brasileira das Empresas Exibidoras Cinematográficas Operadoras de Multiplex.

- Mercado Brasileiro. São Paulo: 2004.

- Dados Abraplex. São Paulo: 2004.

FILME B.Database Brasil 2001-2012.

ⁱ Em 1984, ano com o maior número de longas-metragens brasileiros lançados no circuito exibidor, 108 filmes nacionais entraram em cartaz. Fonte: Associação Brasileira das Empresas Exibidoras Cinematográficas Operadoras de Multiplex (Abraplex).

ⁱⁱ

ⁱⁱFonte: Filme B, Database Brasil 2012.

ⁱⁱⁱ Fonte: Filme B, Database Brasil 2012.

^{iv}Fonte: Associação Brasileira das Empresas Exibidoras Cinematográficas Operadoras de Multiplex (Abraplex).