

MELISSA LORENA DA CONCEIÇÃO MATOS

**A SUSTENTAÇÃO DO CINEMA NACIONAL: UMA PERSPECTIVA
HISTÓRICA**

Artigo apresentado ao curso de graduação em Comunicação Social da Universidade Católica de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Publicidade e Propaganda.

Orientador: MSc Moacir M. Macedo

Brasília

2016

A SUSTENTAÇÃO DO CINEMA NACIONAL: UMA PERSPECTIVA HISTÓRICA

Melissa Lorena Matos

Universidade Católica de Brasília, Brasília, DF

RESUMO

Este trabalho de pesquisa partiu da análise de um determinado período histórico do cinema nacional, conhecido como cinema da retomada. A partir dessa análise foi pesquisada a bibliografia a respeito do período, sendo possível construir um estudo sobre o mercado cinematográfico atual do Brasil. O cinema da retomada foi um período relevante pois foi responsável por impulsionar algumas mudanças no cenário audiovisual. O estudo foi realizado através de uma análise do cinema atual a partir de bibliografias publicadas. Para analisar o mercado atual, além de compreender o cinema da retomada é necessário conhecer os principais acontecimentos nas demais fases que envolvem a história do cinema brasileiro. Foi possível concluir que o cinema nacional é um indispensável disseminador da cultura nacional e entender como ele se sustenta e se mantém é fundamental para fazer com que esse mercado continue evoluindo e alcançando novos públicos.

PALAVRAS-CHAVE: cinema nacional; cinema da retomada; leis de incentivo; indústria cinematográfica.

1 INTRODUÇÃO

O cinema nacional é uma atividade cultural que nos dias atuais tornou-se relevante para a construção da própria identidade da nação brasileira. Conhecer as várias fases envolvidas no processo de formação dessa manifestação artística e, talvez uma das maiores opções de entretenimento nacional, é importante para nos ajudar a compreender o cenário atual.

O ponto de partida para a análise desse texto será a fase denominada como Cinema da Retomada. Após conhecer essa fase, será possível compreender o principal questionamento deste texto: o que ela provocou e quais foram as consequências desse período para o mercado cinematográfico atual?

Nagib (2002, p. 13) explica que o cinema da retomada demarca um período de “renascimento” do cinema brasileiro após o Governo de Fernando Collor de Mello. O primeiro presidente eleito através do voto popular, após a Ditadura Militar de 1964/1985,

teve como uma de suas primeiras iniciativas suspender todas as iniciativas governamentais que colaboravam com o desenvolvimento cultural no país, e uma delas foi extinguir a Embrafilme, o que ocasionou uma queda na produção de filmes nacionais, praticamente zerando a produção. Com a retomada do cinema (período pós Governo Collor), que aconteceu durante a década de 90, mais especificamente, no ano de 1992, após o *impeachment*, as produções cinematográficas realizadas no Brasil voltaram a receber apoios e incentivos.

A construção deste artigo envolve uma pesquisa, de caráter bibliográfico, a partir de livros já publicados por teóricos e críticos do mercado cinematográfico, além de fazer a análise de dados coletados em portais especializados.

Para melhor análise esse texto se divide em três períodos. No primeiro é apresentado um breve histórico do cinema e como aconteceu a sua chegada no Brasil. É importante ter conhecimento de como os brasileiros receberam essa distinta manifestação artística e nova forma de entretenimento em seu primeiro momento. Citamos aqui os principais movimentos que influenciaram o processo de produção cinematográfica, e igualmente relevantes, as principais produtoras como Cinédia, Atlântida e a Vera Cruz. Logo em seguida, iremos estender para o cinema “pós-Collor”- também conhecido como o “cinema da retomada”. Esse foi um período muito relevante pois contribuiu para a formação do mercado cinematográfico nos dias atuais. Por último, trazemos uma discussão sobre o atual mercado cinematográfico e suas opções de investimento e crescimento como indústria audiovisual.

Após compreender como aconteceu o processo de amadurecimento e a burocratização do cinema nacional, buscamos entender o seu processo evolutivo até conquistar o atual patamar mercadológico e cultural, além de entender como ele foi e ainda é alavancado pelos projetos de incentivo de iniciativas governamentais e privadas.

A fim de alcançar o esclarecimento de como funciona essa indústria atualmente, é vantajoso compreender o mercado no início do cinema nacional. Após estabelecer um marco inicial, seria proveitoso para o estudo conhecer os principais movimentos e gêneros relevantes para o cinema nacional, que relacionando com o contexto histórico de determinado período, tiveram participação no sentido de impulsionar as primeiras produções cinematográficas.

Para trilhar caminhos melhores, mais eficientes, no cinema brasileiro, é preciso conhecer os erros do passado, e também seus acertos. Só assim é possível evitar que o maquinário do cinema gire em falso, para que se alcance uma cinematografia bem menos dependente de recursos públicos, capaz de se pagar, de aumentar a presença de espectadores, sem deixar de surpreender em festivais e premiações internacionais por sua ousadia e diversidade. (BALLERINI, 2012, p. 17)

A partir da citação do autor, é possível entender que a busca por um cinema independente apresentaria uma situação satisfatória e ideal para o quando das produções audiovisuais nacionais, mas antes é indispensável conhecer os erros e os acertos de períodos anteriores.

Por fim, tentamos esclarecer sobre o processo burocrático dessa indústria, citando e discutindo seus mecanismos. Apontar os principais responsáveis pelo desenvolvimento das normas, leis de incentivos e regulamentações.

A SUSTENTAÇÃO DO CINEMA NACIONAL: UMA PERSPECTIVA HISTÓRICA

2. O QUE É CINEMA E O CINEMA NO BRASIL

Denominado como ‘A Sétima Arte’, o Cinema é uma manifestação artística no formato audiovisual que traz a possibilidade de retratar a realidade e o fantástico por meio de imagens, movimentos e sons.

A ideia do Cinema surgiu através de uma combinação de diversas manifestações culturais como a fotografia, a pintura, a música, o teatro, a lanterna mágica, sendo que essa última, juntamente com brinquedos ópticos da época, representaram a base da origem do Cinema.

A definição exata de Cinema ainda é bastante complicada, pois falando de uma maneira poética, ‘Arte’ não é algo que possa ser facilmente definido. Qualquer manifestação, expressão artística, tem uma interpretação, e com o Cinema não poderia ser diferente. O que se pode afirmar é que o cinema ‘nasceu’ tendo como base o método de tentativa e erro, passando por modificações que foram necessárias ao longo de duas décadas. O conceito técnico de Cinema é descomplicado e de possível definição.

Cinema são imagens fotográficas em movimento, projetadas em uma tela a uma determinada velocidade, criando a impressão de movimento.

Por se tratar de uma arte baseada em imagens, e as imagens por si sós podem não ser suficientes para contar-nos uma história em termos dramáticos, apoia-se tecnicamente em outros elementos, principalmente no som, para atingir sua principal característica, que é a necessidade de mostrar visualmente todo o contexto dramático da história para o espectador. (RODRIGUES, 2007, p. 13)

O Cinema teve seu marco inicial no ano de 1895, pois foi neste ano que os Irmãos Lumière inventaram o Cinematógrafo. Um aparelho utilizado para reproduzir pequenos filmes; estes na verdade, eram compilações de fotos que haviam sido registradas em estúdios, e por meio dessa sequência linear de imagens, as pessoas que visualizavam aqueles registros de imagens, tinham a sensação de visualizar um curto “vídeo” dos movimentos que foram capturados.

As principais invenções da época, referentes ao projetor de imagens, foram o quinetoscópio, de Thomas A. Edison e o cinematógrafo, dos irmãos Louis e Auguste Lumière.

No dia da primeira exibição pública de cinema – 28 de dezembro de 1895, em Paris – um homem de teatro que trabalhava com mágicas, George Méliès, foi falar com Lumiere , um dos inventores do cinema: queria adquirir um aparelho, e Lumiere desencorajou-o, disse-lhe que o “*Cinematographo*” não tinha o menor futuro como espetáculo, era um instrumento científico para reproduzir o movimento e só poderia servir para pesquisas. Mesmo que o público, no início se divertisse com ele, seria uma novidade de vida breve, logo se cansaria. Lumière enganou-se. (BERNARDET, 1986, p. 125)

Segundo Ballerini (2012), 1896 pode ser considerado como o ano que marcou para o Brasil, especificamente no Rio de Janeiro, a primeira exibição de uma produção cinematográfica para a elite carioca.

A excitação da população brasileira foi tão grande, que nos anos seguintes foram produzidos diversos curtas “artesanais”, e então, ano após ano o cinema no Brasil ganhava prestígio, logo caíria no gosto popular dos brasileiros, porém eram poucas as salas de exibição de filmes, e conseqüentemente a distribuição de produções ficava limitada ao eixo Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais.

Ainda, Ballerini (2012) explica que o Brasil viveu sua primeira grande fase de produção entre os anos 1907 e 1911, anos em que novas salas de cinema foram construídas e seus donos também investiam em produções cinematográficas. Um ciclo enriquecedor que se viabilizou graças às parcerias entres produtores e exibidores.

Com a dificuldade de distribuição, a produção de filmes brasileiros apresentou uma queda significativa no mercado, porém em meados dos anos 30, algumas produtoras norte-americanas, interessadas em expandir suas produções, perceberam que o Brasil apresentava um público favorável aos produtos americanos. A partir dessa nova percepção, produtoras estrangeiras passaram a arcar com os custos das produções de filmes no Brasil; tal benefício era condicionado de acordo com os interesses mercadológicos americanos, através das *majors*. Essas grandes produtoras americanas como a Warner, Universal, Columbia, entre outras, enfraqueceram o mercado nacional, de pequenas produtoras e acabaram se consolidando no Brasil.

Tais companhias, após assumirem o controle do mercado nacional, exigiam que em suas salas fossem exibidas somente produções norte-americanas. Segundo Leite (2005), após a criação de Hollywood, os estúdios americanos assumiram o controle das três principais etapas do cinema: produção, distribuição e exibição, e o domínio americano no Brasil acabou interferindo de maneira negativa para os brasileiros. Muitos profissionais perderam seus empregos nas salas de exibição e nas próprias produtoras.

Para Leite (2005), o presidente Getúlio Vargas foi o responsável por algumas ações fundamentais para a sustentabilidade do mercado cinematográfico brasileiro. Sua primeira atitude foi a implementação da lei de obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais.

Nos anos seguintes, o Estado precisou tomar iniciativa para mudar o quadro da época. Ballerini (2012) complementa destacando que uma das mais importantes atitudes do Estado, em 1932, foi a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo – Ince. O órgão entrou em vigor no ano de 1936 e contribuía com a criação e elaboração de produtos audiovisuais. No ano de 1941 o número de produções audiovisuais chegou a atingir em torno de duzentos filmes.

A produção foi intensa - até 1941, por exemplo, foram produzidos aproximadamente 200 filmes – e funcionou de forma ininterrupta por mais de 20 anos. Os filmes abordavam os temas mais variados, desde aulas de geografia e história até documentação científica. Todas as atividades de produção, ou seja, filmagens em estúdio, revelação de filmes, montagem, gravação de som e copiagem, foram desenvolvidas integralmente no próprio Ince. (LEITE, 2005, p.40)

Observamos então uma alavancagem do cinema brasileiro como indústria; Weffort (2001, p.15) ressalta: “o cinema brasileiro insiste em tornar-se uma indústria. É

uma empreitada que já toma quase meio século, em tentativas que, às vezes bem-sucedidas no campo da arte, ainda não chegaram a se consolidar no campo da economia”. Ou seja, o autor apresenta uma outra perspectiva sobre a indústria cinematográfica brasileira, a qual ainda não se sustentava na parte econômica, somente artística, mas que era indispensável o seu desenvolvimento para que fortalecesse não só a parte cultural, mas também o âmbito econômico.

A persistência brasileira em criar uma indústria de cinema não é só de uma corporação de profissionais, é do país. Com as incompreensões que enfrentam, nos governos ou fora deles, se fosse assunto só dos cineastas, o cinema brasileiro já estaria liquidado há muito tempo. A persistência brasileira só se entende se reconhecermos que o cinema é uma linguagem necessária à nossa cultura e um produto necessário à nossa economia. (WEFFORT, 2001, p.17)

Ainda na década de 1920, para alavancar as produções audiovisuais no Brasil, aconteceu o início do período que marca o começo das primeiras manifestações dos estúdios puramente brasileiros. Ballerini (2012) aponta como alguns dos principais estúdios da primeira fase: Visual Filmes - de Adalberto Almada Fagundes, Cinédia - de Adhemar Gonzaga, Brasil Vita Filmes – fundada por Carmem Santos e por último a Sonofilmes.

A partir do Estado Novo, por conta da atuação do Estado autoritário de Vargas na promoção do cinema, surgiram vários filmes históricos, louvando e aplaudindo a história do Brasil. [...] Após a Segunda Guerra Mundial, a política da boa vizinhança aplicada pelo governo americano só reforçou a hegemonia de Hollywood nas salas de cinema do Brasil. Mas o cenário não era dos mais obscuros, pois, nos anos 1940, começou a era dos estúdios no país. (BALLERINI, 2012, p.23)

A produtora Cinédia, que tinha como principal objetivo melhorar a área técnica e estética do cinema nacional, contou com as habilidades de Humberto Mauro, um diretor renomado e responsável por longas-metragens como *Ganga bruta* (1933). Apesar de não ter alcançado o resultado esperado nas bilheteria, a companhia persistiu na ideia de instituir um modelo industrial para o cinema nacional por quase uma década. O lançamento de *O Cortiço*, adaptação da obra literária de Aluísio de Azevedo, também não atendeu às expectativas de público e bilheteria. Foi após o lançamento estrondoso de *O ébrio* que os fundadores da Cinédia abandonaram a tentativa de instaurar o cinema como indústria, pois apesar da produção ter feito muito sucesso, a produtora não conseguiu sustentar tantos altos e baixos nas bilheteria nacionais. Encontrava-se então em uma

situação que teria que abandonar seus projetos de alto custo e desistir da ideia de consolidar a indústria cinematográfica.

A ideia de indústria cinematográfica foi abandonada no Brasil, até que se inicia o reinado da produtora Atlântida. De acordo com os autores Leite (2005) e Ballerini (2012) o primeiro objetivo da produtora era manter a qualidade das produções da era da Cinédia, logo os fundadores que compunham a equipe eram pessoas bem qualificadas e reconhecidas cinematograficamente. A produtora Atlântida era composta por: Moacyr Fenelon (produtor e diretor), José Carlos Burle (diretor), Alinor Azevedo (roteirista) e Edgar Brasil (fotógrafo).

Além de ter suas produções exibidas nas salas de Luiz Severiano Ribeiro – importante empresário criador e responsável pela maior rede (nacional) de exibição cinematográfica da época, Ballerini (2012) destaca que a produtora Atlântida se caracterizou, principalmente, pelas produções de chanchadas – filmes carnavalescos. As chanchadas eram produções cinematográficas que faziam muito sucesso com o público brasileiro, e foi através desse novo estilo de produção que a Atlântida conseguiu mudar um pouco o cenário das bilheterias nacionais, diminuindo a presença de Hollywood no gosto dos brasileiros.

A industrialização acelerada, especialmente durante o governo Juscelino Kubitschek, e a rápida urbanização contribuíram para deixar as chanchadas anacrônicas. As piadas ingênuas e as performances circenses dos atores não conseguiam efeitos do passado. Além desses aspectos, deve ser levado em consideração que os filmes da Atlântida foram perdendo, pouco a pouco, espectadores para a grande novidade dos anos 1950: a televisão. (LEITE, 2005, p.74)

A partir dessa breve explicação de Leite (2005), é possível compreender como aconteceu o declínio de uma produtora carioca tão sólida e estruturada. Complementando o acontecimento da chegada da televisão no Brasil, as produções da Atlântida sempre sofreram pela falta de empatia dos críticos quanto ao seu conteúdo e forma de produção.

Os filmes da Atlântida, de um modo geral, foram duramente criticados pelos especialistas nacionais. Os críticos repetiam exaustivamente que as chanchadas não tinham qualidade técnica, os roteiros eram banais e superficiais, os atores, por sua vez, não tinham a formação necessária para atuar no cinema e as produções não tinham acabamento. Cabe sublinhar que a opinião do público foi bem diferente. (LEITE, 2005, p.73)

Com a extinção da produtora Atlântida, o cinema nacional encontrava-se em uma situação de muita descrença por parte dos críticos e dos demais brasileiros. Autran (2009)

conta que os empresários paulistas Franco Zampari e Francisco Matarazzo Sobrinho fundaram a Vera Cruz, uma outra tentativa de incentivar o pontapé para iniciar a indústria cinematográfica no país. A Vera Cruz tinha como principal proposta um modelo de produção sofisticado e que retratasse melhor o Brasil, ao contrário das produções da Atlântida que apresentavam um tom popular e que não exigia muita elegância de suas produções.

A nova produtora contava nos estúdios com os últimos equipamentos lançados no mercado e funcionários técnicos estrangeiros, altamente qualificados, além de serem extremamente cautelosos com o conteúdo de seus roteiros, pensados para transmitir a imagem do Brasil sem o tom caricato utilizado nas principais produções cinematográficas da produtora.

Embora a Vera Cruz se apresentasse como uma ruptura em relação ao cinema brasileiro, ela punha em marcha o modelo de industrialização defendido desde os anos 1920 pelos principais ideólogos do pensamento industrial cinematográfico, pensamento este que tinha no modelo hollywoodiano de produção caracterizado pelo *studio system* um verdadeiro dogma. Apesar de nos anos 1930 experiências como as da Cinédia, da Brasil Vita Filme e Cia. Americana – empresas com vulto de capital bem menor, mas que construíram estúdios e que tentaram transplantar o *studio system* – terem fracassado inapelavelmente, tal dogma continuou inabalável até a falência da Vera Cruz em 1954, tornando-a certamente o exemplo prático mais acabado dessa ideologia. (AUTRAN, 2009, p.47)

Autran (2009) ressalta que apesar de ter sido a produtora que mais se aproximou do modelo de indústria idealizado, a Vera Cruz não se atentou aos demais pontos que compunham a base da indústria cinematográfica: distribuição e exibição. Sendo assim, a produtora se submetia às distribuidoras e salas de exibição americanas. No quadro geral, a produtora foi responsável pela produção de filmes de extrema relevância para o Brasil; alguns deles: *Caiçara*, de Adolfo Celi; *Terra é sempre Terra*, de Tom Paine e *Ângela*, de Abílio Pereira de Almeida e Tom Payne.

As produções, por serem de altíssima qualidade, exigiam o investimento de muitos recursos, e por mais que fossem aclamados pelos críticos, não conseguiam recuperar o investimento realizado, nas bilheterias do país. Como resultado dessa situação, Franco Zampari afirmou que a participação do governo no investimento das produções era realmente necessária.

O filme *O cangaceiro* foi o maior sucesso de bilheteria da Vera Cruz, e nem assim conseguiu poupar a produtora da falência, pois grande parte do que havia sido arrecadado

serviu de pagamento para as distribuidoras americanas que prestavam serviços para a Vera Cruz. Ballerini (2012, p.26) complementa “pode-se dizer que a derrocada da Vera Cruz representou uma das grandes tragédias do cinema brasileiro no século 20”.

A nova fase do cinema brasileiro foi nomeada como “Cinema Novo”. Segundo os autores Leite (2005) e Ballerini (2012), essa fase apontava em suas produções cinematográficas os problemas sociais, e tinha como base o engajamento político e social. Podendo ser considerado como uma das principais fases do cinema nacional pela ruptura de padrões temáticos, numa época em que o Brasil passava a viver uma ditadura.

Filmes como *Cinco vezes favela* (1962), *Porto das Caixas* (1962), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) foram alguns dos filmes que apresentavam dramas de cunho social. Tais produções mudaram a visão do público brasileiro, incluindo críticos e teóricos, além de ter ganhado um novo reconhecimento internacional. Ainda que contasse com valorização internacional, o Cinema Novo enfrentava problemas de investimento.

Glauber Rocha enumerou, na época, uma série de fatores que propiciavam esse subdesenvolvimento econômico do cinema brasileiro, mesmo durante o internacionalmente reconhecido ciclo do Cinema Novo. Entre esses fatores estão a falência dos financiadores e dos grandes estúdios nacionais e a não transformação de relatórios federais em leis de proteção à indústria nacional. (BALLERINI, 2012, p. 30)

Com o declínio do Cinema Novo, novas possibilidades de mercado e exibição surgiram para uma nova manifestação cinematográfica, o Cinema Marginal (Boca do Lixo) que rompia com os ideais levantados pelo antepassado Cinema Novo.

As produções da Boca do Lixo tinham como uma de suas principais características o investimento em produções médias, em geral com razoável acabamento artístico e técnico. Os filmes eram produzidos com financiamento privado e as novas produções dependiam fundamentalmente do êxito de bilheteria dos filmes anteriores. [...] O esquema de produção e distribuição da Boca do Lixo pode ser considerado aquele que no Brasil mais se aproximou de uma indústria cinematográfica, pois os filmes eram apoiados exclusivamente por capitais privados e, dessa forma, submetidos aos riscos do mercado cinematográfico. (LEITE, 2005, p. 108-109)

O desenvolvimento desse movimento ocorreu nos últimos anos da década de 60, e no início da década de 70. Leite (2005, p.107) afirma em seu livro que “foi um dos movimentos mais originais da história do cinema nacional: o ciclo de produção das comédias eróticas, as *pornochanchadas*, como ficaram conhecidas”.

Outro aspecto determinante no cinema da Boca era a parceria entre a produção, a distribuição e a exibição. Com o aumento da produção de filmes brasileiros nos anos 1970 e 1980, a consequente ampliação da lei de obrigatoriedade e as regulamentações no setor da distribuição a partir de 1975, quando a Embrafilme passa a atuar de fato no mercado, uma série de pequenas e médias distribuidoras vinculadas ao circuito exibidor passa também a comercializar filmes brasileiros. (MELO, 2009, p. 62)

Ballerini (2012) conta que esse movimento foi tão forte e representativo, que acabou deixando uma marca não muito favorável para o cinema nacional. Devido ao conteúdo de grande parte dos roteiros serem ricos em erotismo, e produções minguadas, os filmes nacionais acabaram sendo rotulados e ainda, em pleno século XXI, muitos brasileiros ainda enxergavam o cinema nacional com pouca credibilidade.

Para explicar um dos motivos que levou ao fim desse movimento tão representativo, Leite (2005) cita a crise que afetou o país em por volta de 1980.

A crise econômica que atingiu o país nos anos 1980 foi fatal para o esquema de produção, distribuição e exibição da Boca de Lixo. Tal esquema dependia do bom funcionamento do mercado. O contexto desfavorável repercutiu rapidamente nos resultados de bilheteria. A crise, detectada com mais nitidez nos impressionantes índices da inflação, contribuiu para afastar o público dos cinemas. (LEITE, 2005, p. 110)

O Estado diminuiu a censura nos filmes da Boca do Lixo, e segundo Ballerini (2012), passaram a atuar no cinema nacional de uma maneira diferente, criando o INC – Instituto Nacional do Cinema e a Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes, no ano de 1966. A partir da criação da Embrafilme, o Brasil viabilizou uma quantia significativa de incentivos para o cinema local.

No ápice de seu funcionamento, a Embrafilme chegou a ocupar 35% do mercado e a conquistar 50 milhões de espectadores por ano para o filme brasileiro. No fim dos anos 70 e começo dos anos 80, desbancou as companhias americanas CIC e Columbia, que até então se alternavam na liderança do mercado de distribuição no Brasil. Por três anos (1978, 1979 e 1981), ocupou o topo do ranking do *market share* no país. (ALMEIDA; BUTCHER, 2003, p. 22)

A Embrafilme foi uma grande impulsionadora de filmes, porém é válido lembrar que filmes independentes eram resultantes da não menos importante “Boca do Lixo”, que foi um polo de produção cinematográfica independente.

3. O CINEMA BRASILEIRO DO SÉCULO XX: CINEMA DA RETOMADA

Para melhor contextualização desse momento histórico, uma introdução do termo “retomada”:

A expressão “retomada do cinema brasileiro” abraça dois sentidos aparentemente contraditórios. Num primeiro momento, ela traduz continuidade, processo evolutivo, tradição cultural. Retoma-se o cinema brasileiro porque ele já existia antes e, por alguma razão, deixou de existir. A expressão ganha, assim, um valor de força política e legitimidade social. Num segundo momento, “retomada” significa fragmentação, descontinuidade, uma história feita em ciclos. (MELO, 2009, p. 67)

No ano de 1990, posse do Presidente Fernando Collor de Mello, várias medidas governamentais que incentivavam a cultura no Brasil foram extintas. No ramo cinematográfico, ocorreu a extinção da Embrafilme, do Conselho Nacional de Cinema (Concine) e da Fundação do Cinema Brasileiro (FCB); os três compunham a base da sustentação cinematográfica do Brasil.

Para Ballerini (2012), como consequência, a atividade cinematográfica do país sofreu uma queda brusca no número de produções, informação importante que revelou o quanto o cinema nacional era (e ainda é) dependente tanto de cooperação pública quanto de cooperação privada para capitalizar suas produções.

Como estabelecer um marco para o início do cinema brasileiro contemporâneo? A opção mais adotada tem sido datá-lo a partir de uma espécie de grau zero, que encerra um ciclo e não vai a parte alguma, pelo menos no início: o desmanche cinematográfico operado no início do governo de Fernando Collor (1990-1992) que, alinhado às ideias neoliberais então dominantes, desativou as principais peças da máquina estatal de apoio à produção cinematográfica brasileira, extinguindo de uma vez só órgãos como Embrafilme, Fundação do Cinema Brasileiro e Concine. (ORICCHIO, 2008, p.139)

Tal atitude de Collor gerou uma paralisação das produções cinematográficas no país. Com as produções praticamente tendendo a zero, em 1992 foram produzidos menos de dez longas-metragens, e dessa ínfima quantia, um número ainda mais reduzido chegava às salas de cinema para serem exibidas ao público brasileiro.

Com a saída de Collor, que renunciou em dezembro de 1992, ameaçado de *impeachment*, assumiu o vice-presidente Itamar Franco. Medidas emergenciais (como recursos chamados de “resgate do cinema brasileiro”) se somaram às leis de incentivo fiscal, Lei Rouanet e Lei do Audiovisual, para tentar revitalizar o setor. (ORICCHIO, 2008, p.140)

Complementando, os autores Almeida e Butcher (2003) explicam que a nova política estabelecida por Itamar Franco era muito complexa, e por isso os resultados na evolução da produção nacional demorou para começar a acontecer e aparecer.

Ambas as leis permitem às empresas que o dinheiro investido na produção de filmes brasileiros seja deduzido de seus impostos. A Lei do Audiovisual tem dois dispositivos principais: o artigo 1º determina que as empresas podem deduzir até 3% do total de seu imposto de renda se esse dinheiro for revertido para a produção de obras audiovisuais; o artigo 3º por sua vez, incentiva as distribuidoras estrangeiras a investir na produção nacional, permitindo a dedução de até 70% do imposto sobre a remessa de rendimentos para o exterior. (ALMEIDA; BUTCHER, 2003, p. 25)

Com o esclarecimento citado anteriormente, fica mais claro como o Estado voltou a investir e visar o progresso do cinema nacional.

O filme-símbolo que marca essa nova fase, de retomada do cinema nacional, foi a produção *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (1995). O filme de Carla Camurati, estrelado pela atriz brasileira Marieta Severo, tratava da vinda da família real para o Brasil de uma forma irônica, criativa, e apesar do tema ser um marco histórico, foi apresentado em forma de sátira, o que acabou agradando ao público e aos críticos, superando todas as expectativas. O cinema nacional voltava a ser assunto entre os brasileiros.

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

Entre 1995 e 2005, os filmes nacionais reconquistaram a confiança em seu produto e passaram a concorrer a premiações no exterior. *O quatrilho* (1995), filme de Fábio Barreto, recebeu uma indicação ao Oscar de melhor produção estrangeira.

Durante os anos de 1995 a 2005 o cinema nacional passou a reconquistar espaço no gosto do brasileiro, porém, segundo o crítico Almeida (2003, p.30) “prestígio não é o bastante para fortalecer uma indústria. A retomada do cinema brasileiro encontrou uma âncora fundamental na volta dos chamados filmes-eventos”. O autor destaca a importância da volta de pessoas relevantes para a população, atores que estavam

constantemente na mídia, e que assim, atraíam públicos para as salas de cinema, movimentando as bilheterias de forma muito favorável.

De fato, a característica mais reveladora do cinema nacional na década de 1990 é a diversidade, não apenas tomada como fato, mas também como um valor. A falta de unidade temática e estética revela, entre outros aspectos, que a “retomada” representa muito mais o renascimento das produções nacionais, sem maiores compromissos de continuidade com os movimentos cinematográficos brasileiros anteriores, principalmente com o Cinema Novo ou o Cinema Marginal. (LEITE, 2005, p. 110)

Ballerini (2012) complementa ressaltando ainda o quão importante foi a criação da Globo Filmes para o desenvolvimento do cinema nacional nessa nova fase. A produtora firmou acordos com distribuidoras, produtoras e cineastas, além de promover suas produções cedendo espaço em horários nobres da programação televisiva da TV Globo.

Ao longo dos anos, a Globo Filmes foi alvo de louvor, mas também de críticas feitas pelos cineastas e jornalistas especializados. Os elogios devem-se ao fato de que a Globo Filmes contribuiu para uma maior penetração do cinema nacional entre os espectadores. Já as críticas, em sua maioria, dizem respeito à concentração de público. Isso porque, em 2003, por exemplo os espectadores representaram 92% do público das produções nacionais naquele ano, sendo que essa porcentagem se repetiu em 2004. Esse domínio se deve ao acordo de coprodução feito entre a Globo Filmes, as distribuidoras, produtoras e cineastas. (BALLERINI, 2012, p.43)

Sobre esse importante período do cinema brasileiro, o autor consegue, a seguir, fazer um breve resumo do quão importante é compreender o período que antecedeu o cinema atual, para entender o mercado atual:

As leis de incentivo ao cinema estão muito longe de ser adequadas à produção cultural brasileira. Mas, como se vê, ainda assim o cinema nacional vem conseguindo realizar anualmente numerosas produções, o que pode ser encarado como sinal de avanço em relação aos ciclos anteriores. Isso não significa, entretanto, que estejamos próximos de uma Hollywood brasileira, embora possa indicar a constituição de uma indústria cinematográfica saudável e autossustentável a médio ou longo prazo. Se tivermos em mente os percalços e dificuldades enfrentados no século 20, ficará mais fácil entender o caminho trilhado nos primeiros anos do século 21. (BALLERINI, 2012, p.49)

Finalizando esse período, o cinema nacional passou a ser visto com outros olhos. Olhos que agora acreditavam em resultados e sentiam a necessidade de investir em projetos nacionais. Utilizando uma demarcação feita por Ballerini (2012), o cinema da

retomada que iniciara a fase com produções como *Carlota Joaquina*, passou a ser representado fora do país, no final desse ciclo pelo longa *Cidade de Deus* (2002).

4. O CINEMA BRASILEIRO DO SÉCULO XXI

Muitas iniciativas fiscais que tem como finalidade o incentivo de produções nacionais, como apoio do BNDES, Lei do Audiovisual e Lei Rouanet, foram criadas próximas ao período crítico do governo pós-Collor. Esse último apoio citado não é unicamente voltado para produções audiovisuais, mas principalmente para fomentar projetos culturais no geral, não especificamente para longas-metragens, mas ainda é possível impulsionar a produção de curtas-metragens.

Para esclarecer como funciona o apoio do BNDES, D'Oliveira apresenta o seguinte resumo:

O BNDES foi criado em 1952. É uma empresa pública federal e foi um grande financiador de longo prazo da economia brasileira. [...]. As áreas de atuação do banco praticamente abrangem todos os setores da economia: capacidade produtiva (indústria, comércio e serviços); infraestrutura; bens de capital; exportação; micro, pequenas e médias empresas; inovação; desenvolvimento urbano e social e meio ambiente. [...]. Até o meio de 2006, a ação do BNDES na cultura estava basicamente focada em ações de patrocínio com incentivo fiscal, que contemplavam apoio à restauração do patrimônio histórico nacional e preservação de acervos, feitas com recursos próprios, além do edital anual de apoio ao cinema, por meio da Lei do Audiovisual, outros projetos culturais e a gestão do Espaço BNDES. (D'OLIVEIRA, 2007, p.17)

Assim como as iniciativas fiscais citadas anteriormente, um dos maiores avanços para a regularização cinematográfica no Brasil, foi a criação da Ancine – Agência Nacional do Cinema, em setembro de 2001:

A Ancine, cujo modelo é totalmente diferente da Embrafilme, tem como conceito básico uma estrutura moderna, capaz de se manter principalmente com recursos próprios e cujo modo de funcionamento está estritamente ligado a uma visão global do produto audiovisual. Entre os desafios que a agência tem pela frente se encontram a função de mediação dos diversos setores do mercado, a estruturação de um novo sistema de informações e monitoramento da indústria cinematográfica e videofonográfica, a arrecadação da Condecine (Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional), assim como a ampliação das formas de financiamento do setor cinematográfico do Brasil, buscando contemplar as mais diversas tendências. (ALMEIDA; BUTCHER, 2003, p. 115)

Existem ainda muitas outras iniciativas que tem como objetivo alavancar diversos projetos audiovisuais. Algumas dessas iniciativas impulsionadoras e reguladoras são:

A Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional - CONDECINE foi instituída pela Medida Provisória 2.228-1/2001. A contribuição incide sobre a veiculação, a produção, o licenciamento e a distribuição de obras cinematográficas e videofonográficas com fins comerciais, bem como sobre o pagamento, o crédito, o emprego, a remessa ou a entrega, aos produtores, distribuidores ou intermediários no exterior, de importâncias relativas a rendimento decorrente da exploração de obras cinematográficas e videofonográficas ou por sua aquisição ou importação, a preço fixo. ANCINE (Brasil, 2014)

Além da CONDECINE, contamos também com a criação do FSA – Fundo Setorial do Audiovisual:

O Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) é um fundo destinado ao desenvolvimento articulado de toda a cadeia produtiva da atividade audiovisual no Brasil. [...] O FSA é um marco na política pública de fomento à indústria cinematográfica e audiovisual no país, ao inovar quanto às formas de estímulo estatal e à abrangência de sua atuação. Isto porque o FSA contempla atividades associadas aos diversos segmentos da cadeia produtiva do setor – produção, distribuição/comercialização, exibição e infraestrutura de serviços – mediante a utilização de diferentes instrumentos financeiros, tais como investimentos, financiamentos, operações de apoio e equalização de encargos financeiros. FSA (Brasil, 2014)

Nilson Rodrigues, no ano de 2007, como Diretor da Ancine, esclareceu como funcionaria os investimentos de recursos dentro do FSA:

Prodecine – Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Brasileiro, voltado ao fomento de projetos de produção independente, distribuição, comercialização e exibição por empresas brasileiras.
 Prodav – Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro, destinado ao fomento de projetos de produção, programação, distribuição, comercialização e exibição de obras audiovisuais brasileiras de produção independente.
 Proinfra – Programa de Apoio ao Desenvolvimento de Infraestrutura do Cinema e do Audiovisual, com destinação ao fomento da infraestrutura técnica para a atividade cinematográfica e audiovisual. (RODRIGUES, 2007, p. 14-15)

Segundo dados divulgados pelo Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – OCA, as produções cinematográficas nacionais têm reconquistado espaço e voltaram a fazer parte dos interesses dos brasileiros, uma vez que a média de público de filmes nacionais, em 1995, apresentou o número de 2.966.239 espectadores, e no ano de 2014 esse número cresceu para 19.059.156 espectadores.

Além do crescimento de público, o número de lançamentos audiovisuais nacionais, que são longas e curtas, lançados em 2015 foi de 128, superando o número de 1995, de aproximadamente 14 filmes lançados e distribuídos por poucas salas de cinema, entre as poucas regiões do Brasil. Verificando o quadro a seguir, é possível perceber um crescimento no número de produções nacionais lançadas ano após ano, no Brasil.

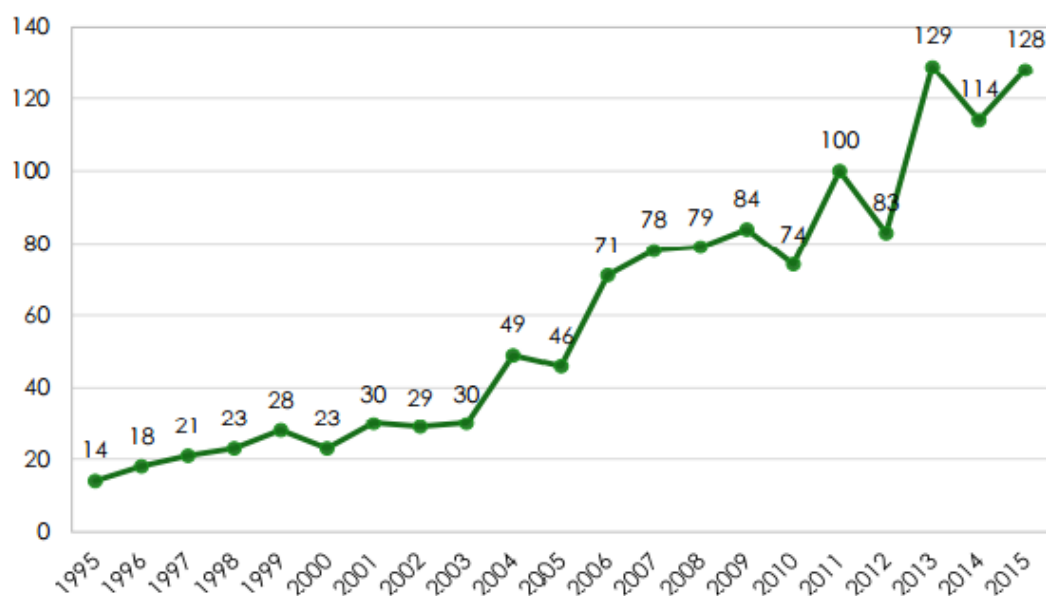
A variação de gêneros também é um dado relevante para entender o quadro atual. A diversidade temática amplia o alcance de novos públicos, trazendo mais brasileiros para o cinema e para consumir produto nacional.

Tabela 1 – Longas-metragens brasileiros lançados – 1995-2014.

	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014
Animação	-	-	-	-	-	-	1	-	-	1	1	1	2	1	1	-	1	2	2	4
Documentário	3	1	2	2	4	3	8	10	4	15	15	24	32	25	39	31	41	35	50	36
Ficção	11	17	19	21	24	20	21	19	26	33	30	46	44	53	44	43	57	46	77	74
Videomusical	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-
Total	14	18	21	23	28	23	30	29	30	49	46	71	78	79	84	74	100	83	129	114

Fonte: ANCINE e Filme B

Gráfico 1 – Longas-metragens brasileiros lançados – 1995-2015.



Fonte: Informe Anual Preliminar 2015 – OCA

Outro número, igualmente relevante para o mercado cinematográfico, é o da quantidade de salas de exibição que o Brasil dispõe atualmente. Segundo uma matéria

publicada no site da EBC – Empresa Brasileira de Comunicação, o número de salas no país aumentava, em média 153 salas por ano, entre 2011 e 2014. Já no ano de 2015, a média do número de salas aumentou para 183, tais dados referentes só até o mês de setembro, ou seja, o número exato de novas salas superou muito a média dos anos anteriores.

O quadro abaixo é importante para analisar a evolução do mercado cinematográfico, pois como aponta a própria notícia divulgada pela EBC, o Brasil só apresentou número superior ao atual na década de 70. Eram aproximadamente 3.500 salas, quantidade superior a atual, que atingiu recentemente um total um pouco superior à de 3.000 salas.

Tabela 2 – Distribuição de salas por região.

Região	Salas por ano						Participação 2014	Evolução 2009 a 2014
	2009	2010	2011	2012	2013	2014		
Centro-Oeste	214	198	203	213	239	245	8,6%	14,5%
Nordeste	243	270	284	307	351	403	14,2%	65,8%
Norte	81	98	113	125	136	156	5,5%	92,6%
Sudeste	1.220	1.270	1.353	1.440	1.497	1.574	55,6%	29,0%
Sul	352	370	399	432	455	455	16,1%	29,3%
Total	2.110	2.206	2.352	2.517	2.678	2.833	100,0%	34,3%

Fonte: Informe Anual Preliminar 2015 – OCA

A seguir uma imagem que explica essa evolução na quantidade de produções após a intensificação das Leis de incentivo:

Tabela 3 – Dados gerais da exibição no país – 2009-2014.

	2009	2010	2011	2012	2013	2014
Número total de salas	2.110	2.206	2.352	2.517	2.678	2.833
Número de complexos	647	662	686	701	721	746
Salas por complexo	3,26	3,33	3,43	3,59	3,71	3,80
População brasileira*	193.543.969	195.497.797	197.397.018	199.242.462	201.032.714	202.758.031
Ingressos vendidos	112.670.935	134.836.791	143.208.012	146.593.494	149.518.269	155.572.656
Ingressos per capita	0,582	0,690	0,725	0,736	0,744	0,767
Habitantes por sala	91.727	88.621	83.927	79.159	75.068	71.570
Cidades com cinema	377	381	392	391	392	398
Salas digitais	ND	ND	ND	784	1.353	1.770
Salas 3D**	109	262	467	617	854	1.039
% Cidades com cinema	6,8%	6,8%	7,0%	7,0%	7,0%	7,1%

Fonte: Informe Anual Preliminar 2014 – OCA

Após verificar o quadro e analisar conforme os anos se passaram, é possível verificar uma melhoria nos setores de distribuição e principalmente de exibição. O número total de salas tende a aumentar a cada ano, reduzindo a quantidade de habitantes por sala, o que é uma relação ideal. Outro número importante são os das salas digitais e salas 3D, que são salas que exigem maior investimento, porém oferecem uma exibição audiovisual de melhor qualidade. Todos esses fatores são fundamentais para aumentar a qualidade de serviço para o espectador, fazendo com que a experiência de ir ao cinema seja prazerosa e assim, conquistando o público que voltará a recorrer à essa opção de entretenimento em outros momentos.

Para finalizar a análise desse período, uma citação de Ballerini sobre o mercado atual.

Ainda assim, é muito difícil vislumbrar um cinema brasileiro independente dos incentivos fiscais a curto e médio prazo. E se, do dia para a noite, acabassem os incentivos fiscais, tal como aconteceu no governo Collor? O resultado seria o desaparecimento da maioria das pequenas e médias produtoras – pois elas precisam dos recursos incentivados para se arriscar em projetos de longa-metragem – restando no mercado produtoras parceiras da Globo Filmes, que, por sua vez, ditaria o perfil dos produtos aos quais gostaria de se associar. (BALLERINI, 2012, p. 58)

É possível notar que o cinema amadureceu muito nessa fase atual, mas ainda não é independente. A corrida por um cinema independente é contínua não só no Brasil, mas em diversos países como México.

Ainda sobre a tabela anterior, o ano de 2014 foi muito relevante quando analisamos a quantidade de ingressos vendidos. Esse número indica que a procura pelo cinema nacional está crescendo, ano após ano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para finalizar, é possível perceber que o cinema brasileiro é muito importante para contribuir com a cultura do país, além de ser um mercado em ascensão, em aspectos econômicos.

O que não pode ser menosprezada é a importância de cada uma das fases que ajudam a compor o cenário do cinema atual. Tantas que contribuíram e ainda contribuem na busca da independência para a produção cinematográfica. Em cada fase o mercado

cinematográfico aprendeu algum detalhe que seria construtivo para a fase seguinte e consequentemente para o mercado atual. Alguns dos principais pontos que merecem ser lembrados são: os cuidados com a temática da produção, a aproximação com o público – conhecer seus interesses e corresponde-los para obter resultados na bilheteria, o grau de complexidade para construção de roteiros, adaptando da melhor forma possível ao seu público alvo, a divulgação do produto final, entre outros.

O cinema nacional apresenta atualmente uma enorme variação temática, o que tem como consequência o crescimento do público, com diferentes perfis de interesse e apreciação. Estimular o crescimento do público deveria ser visto como uma das prioridades do mercado, afinal, além da melhoria nos números de bilheteria, seria possível ampliar a rede de salas exibidoras, o cinema caminharia para a autossustentabilidade.

Quanto às Leis de incentivo é um fato que o mercado atual está bem impulsionado, mas não alcançamos ainda os resultados esperados quanto à bilheteria. A média de filmes lançados é muito alta quando comparada a períodos anteriores, porém poucos chegam às salas de exibição. É preciso verificar alguma forma para fazer com que esses filmes sejam vistos, afinal são produtos nacionais, e o dinheiro que arrecadam, atualmente, não voltam para o governo, ou seja, sua produção não tem responsabilidade nenhuma com o resultado, seja positivo ou negativo.

A produção cinematográfica brasileira precisa ter um desenvolvimento mais estratégico, visando retorno de suas produções, assim o mercado fica favorável ao desenvolvimento independente.

Para finalizar, um trecho de Ballerini (2012) que ressalta a importância da construção e estabilização do cinema nacional disseminando a imagem do Brasil para os brasileiros e para estrangeiros.

Além de construir a imagem de uma nação, ele (o cinema) difunde sua língua, sua cultura, fomenta o turismo e a economia. E, quando há a consolidação do hábito de assistir produções nacionais, o cinema ajuda a promover a autoestima da população, que se vê retratada nas telas. Instituir regras que pressionem produtoras e diretores a dar um retorno de bilheteria como contrapartida ao dinheiro captado por meio das políticas de incentivo é o primeiro passo para que o cinema se torne indústria estratégica do Brasil. (BALLERINI, 2012, p. 268)

É possível concluir que o cinema contribui para formar a imagem do país dentro e fora dele. Em uma produção cinematográfica os aspectos culturais são recepcionados e

analisados por brasileiros e por estrangeiros. A partir desse raciocínio, entende-se que produções nacionais precisam, entre muitos pontos, conquistar o público brasileiro, fazer do cinema nacional um hábito, conforme citou Ballerini (2012).

O cinema nacional é um produto necessário para disseminar nossa cultura, além de apresentar um enorme potencial para evoluir e ser prestigiado pelos brasileiros – e pelos demais apreciadores da sétima arte, espalhados pelo mundo.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Paulo Sérgio; BUTCHER, Pedro. **Cinema - Desenvolvimento e Mercado**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003.
- AUTRAN, Arthur. Ilusões, dúvidas e desenganos: a Vera Cruz e o Cinema Independente frente à questão da indústria. In: GATTI, André Piero; FREIRE, Rafael de Luna (Org). **Retomando a questão da Indústria Cinematográfica Brasileira**. [S.l.] Associação Cultural Tela Brasilis, 2009. p. 45 – 57.
- BALLERINI, Franthiesco. **Cinema brasileiro no século 21**. São Paulo: Summus, 2012.
- BERNADET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BRASIL. OCA - Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. **Informe de Acompanhamento de Mercado – Exibição**. Disponível em: <http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/2014/SalasExibicao/InformeAnualExibicao2014_VersaoPublicacao.pdf>. Acesso em: 30 maio 2016.
- BRASIL. OCA - Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. **Informe de Acompanhamento de Mercado – Informe Preliminar de Distribuição, Exibição e Lançamentos**. Disponível em: <http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/2015/Informe_preliminar_2015.pdf>. Acesso em: 28 maio 2016.
- CARDOSO, Fernando Henrique; WEFFORT, Francisco C.; MOISÉS, José Álvaro. **Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Fundo Nacional de Cultura, 2001.
- COSTA, Flavia Cesarino. **O primeiro cinema**. São Paulo: Scritta, 1995.
- D'OLIVEIRA, Luis André Sá. Novos mecanismos de financiamento da produção. In: **CBC – Congresso Brasileiro de Cinema**. São Paulo: Pólen Editorial, 2007. p. 17 - 22.
- LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema Brasileiro: Das origens à Retomada**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.
- LISBOA, Vinícius. Portal EBC – **Ancine: Brasil voltará a ter 3 mil salas de cinema**. Disponível em: <http://www.ebc.com.br/cultura/2015/10/ancinebrasil-voltara-ter-3-mil-salas-de-cinema-ainda-em-outubro>. Acesso em: 28 maio 2016.
- MELO, Luís Alberto Rocha. A Boca e o Beco. In: GATTI, André Piero; FREIRE, Rafael de Luna (Org). **Retomando a questão da Indústria Cinematográfica Brasileira**. [S.l.] Associação Cultural Tela Brasilis, 2009. p. 58 - 75.
- NAGIB, Lucia. **O cinema da retomada: Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo, Editora 34 Ltda, 2002.
- ORICCHIO, Luiz Zanin; BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (org.). **Cinema Mundial Contemporâneo**. Campinas, SP: Papirus, 2008.
- PUCCI Jr., Renato Luiz. **Cinema Brasileiro Pós-Moderno: O Neon-realismo**. Porto Alegre: Sulina, 2008.
- RODRIGUES, Chris. **O Cinema e a Produção**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2007.

RODRIGUES, Nilson. Novos mecanismos de financiamento da produção. In: **CBC – Congresso Brasileiro de Cinema**. São Paulo: Pólen Editorial, 2007. p. 13 – 16.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.