

---

**DO PRENÚNCIO AO RECOMEÇO:  
A HISTÓRIA DO CINEMA BRASILEIRO NO INÍCIO E NO FINAL DO  
SÉCULO XX  
FROM HARBINGER TO RESUMPTION: HISTORY OF BRAZILIAN  
CINEMA AT THE BEGINNING AND THE END OF TWENTIETH  
CENTURY**

---

Eduardo Henrique Barbosa de Vasconcelos  
Professor de História da UEG - Unidade de Quirinópolis  
E-mail: [eduardo.vascolcelos@ueg.br](mailto:eduardo.vascolcelos@ueg.br)

Renata de Freitas Matos  
Mestranda em História Cultura e Poder na PUC-Goiás.  
E-mail: [renatamatos2002@hotmail.com](mailto:renatamatos2002@hotmail.com)

**RESUMO:** O artigo objetiva analisar dois distintos momentos da história do cinema brasileiro, identificando possíveis convergências e divergências. A problemática cultural da sociedade contemporânea faz instalar uma nova cultura globalizada, provocada por imagens televisivas, navegação eletrônica e trânsito de pessoas, dentre outros fatores que, de certo modo, valorizam, no mesmo movimento do tempo/espaço, as culturas locais e as diferenças culturais (étnicas, regionais, de nação etc.). Essa globalização, ao provocar um repensar do tempo do trabalho e as formas do ócio, faz emergir a questão do lazer. A retomada do estudo sobre a história do cinema no Brasil é de suma importância para conhecer e entender o cinema “hoje”, bem como sua importância para a cultura e o desenvolvimento do país. A metodologia utilizada foi a consulta às fontes bibliográfica e documental, abrangendo a literatura analítica, a qual se relaciona com o entendimento das matérias estudadas, bem como a leitura crítica, que conduzem a apreciações mais amplas do citado tema.

**PALAVRAS CHAVE:** Século XX. Cinema Brasileiro. Cultura.

**ABSTRACT:** The article aims to analyze two distinct moments in the history of Brazilian cinema, identifying convergences and divergences. The cultural problems of contemporary society is to install a new globalized culture, brought about by television images, navigation electronics and transit of persons, among other factors, to some extent, value, moving at the same time / space, local cultures and the differences cultural (ethnic, regional, nation etc). This globalization, by provoking a rethinking work time and forms of leisure, gives rise to the question of leisure. The resumption of the study on the history of cinema in Brazil is of paramount importance to know and understand the film "today" as well as its importance to culture and development of the country. The methodology was used to query bibliographic and documentary sources, including the analytic literature, which relates to the understanding of subjects as well as critical reading leading to broader assessments of that theme.

**KEY WORDS:** Twentieth Century. Brazilian Cinema. Culture.

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho não tem como escopo principal abordar “toda a história do cinema brasileiro ao longo do século XX”. Ao invés de tamanha audácia e pretensão, este artigo

objetiva analisar dois momentos distintos da história do cinema brasileiro no “breve século XX”<sup>1</sup>; em outras palavras, este artigo centra-se sobre os primeiros anos do cinema no século XX, enfocando as suas especificidades e características, e, posteriormente, passa a refletir sobre o momento usualmente denominado de Retomada do Cinema Brasileiro, já na segunda metade dos anos 90, no final do século XX, e suas implicações ainda hoje presentes na forma de fazer/ver o cinema no Brasil.

Todavia, ao pensarmos em cinema, devemos estar cientes de que estamos tateando uma “forma” específica das múltiplas “formas” da cultura. Neste sentido, mesmo estudando e abordando aspectos de realidades passadas, estamos nos relacionando com o que se convencionou chamar de problemática cultural da sociedade contemporânea, instituindo uma nova cultura globalizada, provocada, dentre outros, por imagens televisivas, navegação eletrônica instantânea e o trânsito constante de pessoas e mercadorias, que, de certo modo, valorizam, no mesmo movimento do tempo/espaço, as culturas locais e as diferenças culturais (étnicas, regionais, de nação, etc.).

Sob o signo da compressão espaço/temporal chamada usualmente de globalização, presenciamos o desencadear de uma reorganização e reutilização do tempo, do trabalho e das formas do ócio, fazendo emergir a problematização das questões do lazer e suas relações com a cultura e com o capitalismo, tanto nos dias atuais como nos mais longínquos deslocamentos rumo ao país distante chamado passado.

Pesquisar e refletir sobre a história do cinema no Brasil é de suma importância para conhecermos e entendermos as suas inserções econômicas, políticas e culturais, pois uma das principais características do cinema é a conformação da cultura nacional, por meio da representação fílmica do país e de suas realidades.

## 1. O PRENÚNCIO DO CINEMA NO BRASIL

Há registros de que o cinema teve início em terras tupiniquins, por intermédio de uma máquina chamada “*Omniographo*”, e esse fato aconteceu no dia 08 de julho de 1896, na cidade do Rio de Janeiro, à Rua do Ouvidor, número 57, às duas horas da tarde (VIANY, 1987). Nota-se a relativa proximidade entre o invento dos irmãos Lumière (28/12/1895) e sua

---

<sup>1</sup> Tomamos de empréstimos o subtítulo da obra do Historiador Inglês E. Hobsbawn. Ver: HOBSBAWN, Eric J. *A era dos extremos: o breve século XX. 1941-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

primeira recepção no Rio de Janeiro, aproximadamente seis meses depois, caracterizando o preponderante aspecto de rápida penetração em diversas áreas para além da Europa.

Já no final do século XIX, Paulo Emílio chega a relacionar rápida disseminação do aparato tecnológico cinematográfico à ascensão das doenças endêmicas que rapidamente se espalhavam por todo o território brasileiro. Desta forma:

A novidade cinematográfica chegou cedo ao Brasil, e só não chegou antes devido ao razoável pavor que causava aos viajantes estrangeiros a febre amarela que os aguardava pontualmente cada verão. Os aparelhos de projeção exibidos ao público europeu no inverno de 1895-1896 começaram a chegar ao Rio de Janeiro em meio deste último ano, durante o saudável inverno tropical. No ano seguinte, a novidade foi apresentada inúmeras vezes nos centros de diversão da Capital, e em algumas outras cidades (GOMES, 1980, p. 28).

A recepção e a implementação do cinema em terras brasileiras, praticamente logo após sua criação, não libertaram o país dos grilhões da dependência das importações também nesta área. Assim como as leis, as roupas e os costumes ditados à imagem e semelhança da sociedade Européia, destacadamente francesa, pairou sobre o cinema a valoração da mentalidade de importar como mais um fruto da dependência colonial, o qual estabeleceu uma super valorização da cultura estrangeira em detrimento das práticas e da realidade brasileiras.

O Brasil era fundamentalmente um país exportador de matérias-primas e importador de produtos manufaturados. As decisões, principalmente políticas e econômicas, mas também culturais, de um país exportador de matérias-primas, são obrigatoriamente reflexas. Para a opinião pública, qualquer produto que supusesse certa elaboração tinha de ser estrangeiro, quanto mais o cinema. O mesmo se dava com as elites, que tentando superar sua condição de elite de um país atrasado, procuravam imitar a metrópole. As elites intelectuais, como que vexadas por pertencer a um país desprovido de tradição cultural e nutridas por ciências e artes vindas de países mais cultos, só nessas reconheciam a autêntica marca de cultura (BERNARDET, 1978, p. 20).

Com exceção de algumas tendências e/ou “ciclos” de produção cinematográfica, manteve-se este aspecto de mercado dependente da importação, como pode ser observado a seguir, em uma proposta de periodização sucinta da cinematografia brasileira, comprovando os “ciclos” de produção que apresentaram uma maior proximidade e participação de mercado.

Como mencionado anteriormente, no cinema brasileiro, faz-se notória a presença estrangeira desde a chegada do “*Omniographo*” não só no que diz respeito ao aspecto

importador, como também na produção e exibição locais. Nota-se uma grande atuação de imigrantes na área cinematográfica brasileira, como salienta Paulo Gomes:

O quadro técnico, artístico e comercial do nascente cinema era constituído de estrangeiros, notadamente italianos cujo fluxo imigratório foi considerável no final do século XIX e nos primórdios do XX. No terreno mais propriamente artístico, os encenadores e intérpretes provinham de elencos dramáticos em tournée sul-americana ou de grupos aqui radicados onde predominava o elemento estrangeiro (GOMES, 1980, p. 28).

Paschoal Segreto, também imigrante italiano, exerceu papel fundamental nos primórdios da cinematografia nacional. É dele a primeira sala de projeção cinematográfica: o Salão das Novidades Paris no Rio, inaugurado a 31 de julho de 1897, à Rua do Ouvidor número 141, na área central da então capital federal.

Além de cinema, o Salão Paris no Rio, oferecia grande variedade de divertimentos visuais e mecânicos. Contudo, as vistas animadas constituíam a principal atração e, como havia necessidade de se renovar constantemente o repertório, emissários de Paschoal Segreto seguiam com frequência para Nova York ou Paris, a fim de obter vistas novas e aparelhamento mais aperfeiçoado. Afonso era em geral o encarregado destas missões (GOMES, 1980, p. 28).

Afonso Segreto, ao retornar da Europa em 19 de junho de 1898, produziu o que talvez fosse a primeira película aqui filmada: uma tomada da Baía de Guanabara a bordo do navio francês “Brésil” (FINGERUT, 1986, p. 03). Informação esta não totalmente validada pela indicação de filmes brasileiros produzidos no ano de 1897, como *Maxixe*, de Vítor de Maio (SIMIS, 1996, p. 19).

Vale destacar, no que diz respeito às questões mercadológicas neste período, uma característica do aspecto distribuição. Os filmes que aqui chegavam ou eram aqui produzidos ganhavam principalmente dois canais de distribuição: as salas de projeção das grandes cidades ou a possibilidade de exibição ambulante. Assim:

Da mesma maneira como Méliés fizera, utilizando o cinema para espetáculos ilusionistas. No Brasil, esta característica também se fez presente, e com grande sucesso: “Cinematógrafo Edison (sic) do prestidigitador Enrique Moya, o qual, aberto ao público das 11 da manhã às 9 da noite, atraiu, no curto prazo de dois meses, como nos diz *O País* de 11 de abril de 1897, o apreciável total de 52.000 pessoas” (VIANY, 1987, p. 34).

No aspecto produção, pode-se observar os dados apresentados por Anita Simis: “neste período de dez anos foram produzidos 151 filmes brasileiros, uma média de 15 filmes por ano, aproximadamente. Com períodos que chegam a se produzir 24 e 27 filmes como em 1899 e 1900, respectivamente” (SIMIS, 1996, p. 302). Filmes curtos, simples e baratos que atendiam às necessidades dos canais de distribuição acima descritos e que eram exibidos em concomitância com os filmes estrangeiros.

O cinema itinerante e produtor de curtas fitas artesanais foi o que predominou no período de “aclimação” do cinema em terras brasileiras. Atender ao que se chamou de espetáculo de feira e estar presente em alguma sala das grandes cidades talvez fosse a tônica do cinema daquela época. Há ligação a esta falta de opção no item distribuição com a deficiência no fornecimento de energia elétrica em várias regiões do Brasil, como salienta Paulo Gomes:

Os dez primeiros anos de cinema no Brasil são paupérrimos. As salas fixas de projeção são poucas, e praticamente limitadas a Rio e São Paulo, sendo que os numerosos cinemas ambulantes não alteravam muito a fisionomia de um mercado de pouca significação. A justificativa principal para o ritmo extremamente lento com que se desenvolveu o comércio cinematográfico de 1896 a 1906 deve ser procurada no atraso brasileiro em matéria de eletricidade. A utilização, em março de 1907, da energia produzida pela usina Ribeirão das Lages teve consequências imediatas para o cinema no Rio de Janeiro. Em poucos meses foram instaladas umas vinte salas de exibição, sendo que boa parte delas na recém construída Avenida Central, que já havia desbancado a velha Rua do Ouvidor como centro comercial, artístico mundano e jornalístico da Capital Federal (GOMES, 1980, p. 41).

Sobre os espaços de projeção, Alex Viany apresenta uma estimativa de abertura de salas no período em questão: “Basta dizer que, em 1907, somente no Rio de Janeiro, capital federal, entre 9 de agosto, data da inauguração do Cinematógrafo Presidente a 31 de dezembro, 22 salas foram instaladas ou adaptadas para fins exclusivamente cinematográficos” (VIANY, 1987, p. 36).

Esta tendência das produções nacionais de estarem em conformidade com o crescimento de mercado e em competição igualitária com as fitas estrangeiras deve-se ao fato dos interesses entre produção, distribuição e exibição estarem vinculados, pelo menos no que diz respeito a este período especificamente. Este vínculo acontecia através da participação de proprietários de salas de exibição na área de produção cinematográfica.

Esses empresários argutos eram, ao mesmo tempo, produtores, importadores e proprietários de salas, situação que condicionou ao cinema brasileiro um

harmonioso desenvolvimento pelo menos durante poucos anos. Entre 1908 e 1911, o Rio conheceu a idade de ouro do cinema brasileiro, classificação válida à sombra da cinzenta frustração das décadas seguintes. Os gêneros dramáticos e cômicos em voga eram bastante variados. Predominavam inicialmente os filmes que exibiam os crimes, crapulosos ou passionais, que impressionavam a imaginação popular. No fim do ciclo o público era sobretudo atraído pela adaptação ao cinema do gênero de revistas musicais com temas de atualidade (GOMES, 1980, p. 29).

Na época, pode-se dizer que seria a primeira fita brasileira de ficção. O que se sabe é que os dados ainda são controversos, alguns apontam *Os Estranguladores*, outros levantam a hipótese sobre *Nhô Anastácio Chegou de Viagem*. Ambos são de 1908, mas, independentemente de qual foi o primeiro, marcam, os dois, gêneros distintos e de pleno sucesso dentro da produção nacional – o gênero policial e o matuto. Tais gêneros seriam repetidos nas produções brasileiras mesmo décadas adiante.

Paulo Gomes traz ainda alguns números sobre a obra de Antônio Leal:

Calcula-se que *Os Estranguladores* foi exibida mais de oitocentas vezes, constituindo-se um empreendimento sem precedentes no cinema brasileiro. Tinha setecentos metros, isto é, quase quarenta minutos de projeção e compunha-se de dezessete quadros (GOMES, 1980, p. 44).

Ao discorrer sobre o assunto, Simis (1996, p. 72) reforça estes dados: “Entre os filmes de grande sucesso, temos *Os Estranguladores* (1908), que alcançou mais de oitocentas exibições em dois meses, e *Paz e Amor* (1910), exibido mais de novecentas vezes”.

Interessante notar que, durante este período de ascensão do cinema brasileiro, não apenas o gênero matuto e o policial foram os pontos de referência e concentração; muitos outros gêneros foram apresentados ao público, como: melodramas, históricos, patrióticos, religiosos, carnavalescos, comédias, musicais (com artistas atrás da tela sonorizando o filme), e os filmes-revista (SIMIS, 1996, pp. 45-47). Em uma entrevista sobre o assunto, Ademar Gonzaga nos fornece importantes subsídios acerca desta produção cinematográfica realizada no início do século XX em terras brasileiras:

Em 1909/10, fizemos mais de cem filmes cada ano, naturalmente em uma parte. Nesse tempo o cinema brasileiro não temia a concorrência estrangeira, e nossos filmes realmente atraíam mais atenção do que *The Violin Maker of Cremona* ou *The Lonely Villa*, de Griffith. Nosso cinema dava pancada mesmo no que vinha de fora (GONZAGA apud VIANY, 1987, p. 44).

Gonzaga fala-nos também do que talvez tivesse sido o primeiro estúdio cinematográfico brasileiro situado em pleno centro comercial do Rio de Janeiro, perto da confluência das ruas do Lavradio e do Riachuelo.

Ergueu-o o italiano Giuseppe Labanca, tio do ator João Labanca, diz-se que com a bagatela de 30 contos de réis. Só ali, no período em foco, foram feitos uns cem filmes (GONZAGA apud VIANY, 1987, p. 44).

Como é possível perceber, a euforia do período não se restringiu às salas de exibição, e “a vontade de fazer cinema” foi mobilizada para os estúdios de produção: “se o primeiro (1910) foi o de Labanca, não tardaram em aparecer outros, o de Antônio Leal (1915) era todo de vidro, uma forma de captar luz solar” (SIMIS, 1996, p. 71). Todo este quadro positivo deu-se através das 963 produções nacionais registradas no período, “grande parte destes filmes eram de curta metragem, vários deles documentários (768), tomadas de vista, e um quarto de ficção (240)” (SIMIS, 1996, p. 72).

Já a partir de 1912 percebe-se uma queda na produção cinematográfica brasileira: de um lado fica claro a estabilização ocorrida após o “grande boom” que incrementou a produção cinematográfica a época, por outro lado nota-se o início da organização industrial na produção estrangeira:

Essa idade do ouro não poderia durar, pois sua eclosão coincide com a transformação do cinema artesanal em importante indústria nos países mais adiantados. Em troca do café que exportava, o Brasil importava até palito e era normal que importasse também o entretenimento fabricado nos grandes centros da Europa e da América do Norte. Em alguns meses o cinema nacional eclipsou-se e o mercado cinematográfico brasileiro, em constante desenvolvimento, ficou inteiramente à disposição do filme estrangeiro. Inteiramente à margem e quase ignorado pelo público, subsistiu, contudo um debilíssimo cinema brasileiro (GOMES, 1980, p. 29).

Gomes (1980, p. 49) segue narrando a derrocada do período em questão. Enfatiza a saída do pessoal da área da produção cinematográfica e, ainda, comenta o rompimento do setor de exibição naquela cadeia de interesses homólogos entre produção, distribuição e exibição:

Intensifica-se a crise: quase todos aqueles que participavam ativamente da fabricação de filmes nacionais abandonam as lides cinematográficas. Argumentistas, roteiristas, e diretores de cena que haviam surgido, aos poucos vão retornando às suas origens jornalísticas e teatrais. O desinteresse generalizado atinge também os primeiros produtores e deles não escapa nem um Paschoal Segreto, que cada vez mais, se dedicará apenas ao teatro

ligeiro. Agrava-se a deserção: Labanca abandona definitivamente a profissão cinematográfica. Permanece Serrador, mas sua frutuosa carreira no cinema apóia-se agora exclusivamente no comércio do filme produzido no estrangeiro (GOMES, 1980, p. 49).

Na obra *Estado e Cinema no Brasil*, Anita Simis aprofunda o debate e apresenta elementos mais detalhadas para a falência de um período tão pródigo. Simis salienta o ano de 1914, início da Primeira Guerra Mundial, como ponto chave da crise. Com a dificuldade de se importar material adequado para as gravações, a alta cambial, a crise enfrentada pelos exibidores e produtores e, sobretudo, a penetração mercadológica imposta pelos norte-americanos, “Hollywood já ensaiava a grande revolução econômica do cinema americano, a qual traria profundas consequências para países como o Brasil” (SIMIS, 1996, p. 73). Houve uma expansão do cinema norte-americano em termos de mercado mundial, dada à crise enfrentada pelos países europeus em guerra. Desta forma encerra-se um áureo ciclo do cinema brasileiro, conforme salienta Paulo Gomes: “De 1912 em diante, durante dez anos, foram produzidos anualmente apenas cerca de seis filmes de enredo, nem todos com tempo de projeção superior a uma hora” (1980, p. 30).

## **2. A RETOMADA DO CINEMA BRASILEIRO NO FINAL DO SÉCULO XX**

Do início ao recomeço, isto é, após a apresentação dos elementos que marcaram o início e o “grande boom” das produções fílmicas realizadas no Brasil no alvorecer do século XX, voltamos nossa objetiva para o final do século XX e o que se convencionou chamar de “Retomada do Cinema Brasileiro”. Tal denominação retoma e guarda muita proximidade com o sentido de se continuar algo anteriormente interrompido ou parado, principalmente em termos de produção cinematográfica, uma vez que o fechamento da Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima (Embrafilme), durante o governo Fernando Collor de Mello, nos anos 90, causou uma brusca interrupção destas produções. As produções cinematográficas nacionais são retomadas a partir das possibilidades abertas pelo Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro, lançado já no governo subsequente, sob o comando do presidente Itamar Franco.

Deve-se atentar para o fato de que a continuidade se deu apenas no aspecto produções fílmicas interrompidas até então. Mesmo porque o paradigma de se produzir sob a égide de uma grande empresa de capital misto, como a Embrafilme, foi abandonado. Tratou-se de adotar o esquema de captação via leis de incentivo, o que proporcionou uma aproximação

entre produtores de cinema e empresariado nacional (as principais leis que servem de apoio a este processo serão discutidas a seguir).

Uma origem precisa do termo “retomada” do cinema brasileiro é bastante improvável. Trata-se de um termo empregado pela mídia que serve para definir esta fase do cinema nacional. Termo este que se tornou sinônimo desta etapa mais pelo uso do que por qualquer outro tipo de caracterização.

Então vamos começar pelo mais importante, a questão toda, a gerar polêmica é que a retomada, de fato, não é um movimento estético. Acreditar que seja, eu acho meio difícil. O que existiu foi uma retomada da produção. Então, é um termo que poderia se usar em uma conversa – Então agora há a retomada da produção! A imprensa criou um carimbo e transformou isso numa espécie de movimento, de fato é apenas algo que a imprensa costuma fazer, uma distorção da realidade. O que houve efetivamente e pode ser batizado como retomada, foi a retomada da produção. Logo depois que o governo Collor desmontou o aparelho cultural de Estado, a produção cinematográfica zerou, efetivamente. Houve um período que havia quatro filmes sendo rodados no país. Portanto, no momento em que, a partir de leis de incentivo, a partir da batalha solitária de alguns cineastas, a produção foi retomada, ok, não há nada de errado em se usar este termo. Agora acreditar que houve um movimento, eu acho que é um grande equívoco mesmo, isso é coisa da imprensa. A imprensa que inventou, a imprensa que olha para as coisas e fica atrás de moral da história. Como é que eu chamo isto? Como é que eu chamo aquilo? Também, não me parece que seja o caso. Mesmo retomada, neste sentido de produção já passou, foi ali naquele momento que se saiu do zero e se chegou a alguma coisa em torno de dez filmes por ano. Também está em algum lugar do passado (RIZZO, 2003. Entrevista).

Caracterizar o cinema brasileiro a partir da retomada torna-se uma árdua tarefa por constituir um período recente da cinematografia nacional, marcada pela diversidade de gêneros e estilos, não havendo uma linha, um norte nas produções que definam este ou aquele filme como característico deste período; por outro lado, o cinema brasileiro aprimorou-se em termos de qualidade e diversidade, ocasionando a conquista de uma parcela de público.

Lima (2002), ao falar sobre o assunto em uma palestra ministrada na Associação Cultural Educação e Cinema (Educine), observou que:

Eu percebi, mapeando todos os filmes desde o início dos anos 90, a tal diversidade que falam. Realmente existe uma diversidade no cinema, um vai e vem de tendências. A tendência, inclusive, de se olhar para trás, no sentido de pegar referências dos anos 60, mas também de pegar outros tipos de referências, inclusive atuais. Fica difícil traçar um único viés para caracterizar o cinema dos anos 90, agora 2000 (Entrevista).

Em termos de mercado para a produção cinematográfica, o marco inicial da retomada do cinema brasileiro aconteceu com o filme *Carlota Joaquina, A Princesa do Brasil* (1995) de Carla Camurati.

De Carlota Joaquina até a atualidade, o cinema brasileiro realmente deu uma guinada em termos de quantidade e qualidade, conquistou uma parcela de público e passou a atuar no mercado de uma forma mais estratégica de modo a conseguir uma determinada penetração de mercado, seja no cinema ou nos formatos de vídeo ou *Digital Versatile Disc* (DVD), ou até mesmo na televisão, com os Festivais Nacionais da Rede Globo de televisão ou o Canal Brasil. Há também a presença do cinema brasileiro na Internet, onde talvez o mais completo portal seja o [www.cinemabrasil.org.br](http://www.cinemabrasil.org.br), o qual também é beneficiado pelas leis de incentivo. Um estudo específico sobre as possibilidades mercadológicas de o cinema nacional estar explorando estas novas tecnologias e formatos poderia se tornar um interessante objeto de pesquisa.

Sérgio Rizzo (2003. Entrevista) observa que a participação do filme nacional para 2002 ficou em torno de 8%, projetando-se em 10% para 2003 (2003. Entrevista).

Bernadette Lyra define o cinema da retomada como de qualidade e fortemente ligado ao mercado:

É o cinema da retomada, o que é que eu estou dizendo, talvez temerária, mas eu estou dizendo, que o cinema da retomada, que você está perguntando é um cinema voltado para a indústria, voltado para o mercado, com temas brasileiros tratados de modo internacional. Acabou o som vagabundo, acabou o enquadramento qualquer, acabou a câmera qualquer, tem-se uma equipe super e nessa equipe super, o fotógrafo ganhou um papel de destaque total, o fotógrafo agora é quase que o rei do filme (LYRA, 2002. Entrevista).

Sobre o assunto, Bianca de Filipes nos oferece uma visão panorâmica ao falar que:

Acho que é assim, tudo uma questão de oportunidade, a gente tem aqui bons talentos, você vê hoje, o Festival de Cinema tem ótimos filmes, dos mais diversos temas, desde a comédia, drama; tem ficção, tem de tudo; têm documentários maravilhosos. Então assim, a gente está conseguindo fazer muita coisa boa; aumentando a qualidade e a quantidade, geralmente quando aumenta muito a quantidade a qualidade cai, não tem tanta coisa boa, então assim, eu conto nos dedos os filmes que não são bons. Os filmes que estão sendo feitos são de tudo quanto é tipo diferente, do mais cabeça ao mais comercial. Com uma ótima qualidade de imagem, técnica de som, acho que isto é uma coisa muito legal, porque atinge diretamente o público. O público quando for assistir a um filme bom como o *Cidade de Deus*, ou como *Madame Satã*, que eu vi agora. Então o público volta para ver outro, então quanto mais filmes bons a gente estiver fazendo, melhor para o nosso cinema, mais público a gente vai ter. E conquistando um pouco deste

mercado, que ainda está pequeno mas está em expansão (FILIPES, 2002. Entrevista).

A mesma visão é praticamente compartilhada por Paulo Lima:

O cinema mudou um pouco de cara, no sentido que perdeu aquela mácula de cinema pornográfico, de cinema mal feito. O cinema começou a investir em criar uma imagem mais atrativa, no sentido global, mundial. Mas como estão fazendo isso? Diversificando a produção, procurando um esmero técnico mais plugado, sintonizado com o que estava sendo feito em termos de produção industrial cinematográfica (LIMA, 2002. Entrevista).

Mas mesmo este apelo industrial é questionado por alguns, e a própria expressão retomada sofre resistência em ser utilizada para nomear este período em que o cinema brasileiro tenta se reorganizar. Lúcia Nagib elucida esta situação:

A expressão retomada que ressoa como um boom ou um movimento cinematográfico está longe de alcançar unanimidade mesmo entre seus participantes. 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 [...] A Lei do Audiovisual, promulgada em 1993, aperfeiçoando leis anteriores de incentivo fiscal, começou a gerar frutos a partir de 1995, acentuando o fenômeno (2002, p. 13).

Para finalizar esta análise da situação do “Cinema da Retomada”, cabe salientar o posicionamento de André Klotzel quanto ao público e às bilheterias:

O filme brasileiro começa a ser aceito por uma camada mais da classe média, acostumada com o consumo dos produtos americanos, e que está vendo que o cinema brasileiro é bom, é bem feito, está legal e tal. A classe média é muito importante para o cinema [...] Um processo interessante, que são os filmes com resultados intermediários, que não existiam no cinema brasileiro até pouco tempo. Os filmes ou eram uma desgraça ou então faziam dois milhões de espectadores (2001, p. 13).

A oportunidade que se gerou para o reposicionamento das produções nacionais através das leis de incentivo, ou ainda, através de uma aproximação dos diretores e produtores com o setor empresarial a partir da década de 90 foi o acontecimento responsável por todo o processo denominado retomada do cinema brasileiro. Ocorre a tentativa de se alocar os investimentos culturais como possibilidades estratégicas no planejamento de comunicação de marcas e empresas. Os questionamentos em contrário ou a favor são fruto de posicionamentos particulares, céticos ou não, mas não se pode negar o processo.

A visão do cinema nacional como algo cíclico é um importante fator para explicar a necessidade de se denominar períodos específicos da cinematografia brasileira. Nomeando-se períodos ou ciclos, há uma facilitação no processo de reconhecimento do momento abordado. Em uma produção contínua e fortemente ligada ao mercado, não há a necessidade de tais demarcações tão fixas.

Esta nomeação dá-se pela própria mídia, pelos próprios críticos de cinema. Pelo próprio uso define-se uma nomenclatura mais ou menos adequada, pela própria força exercida pelos veículos de comunicação – a cultura da mídia e sua influência social. Este processo é mencionado na seguinte passagem sobre o cinema alemão:

Na década de sessenta, o cinema alemão estava em franca decadência [...] Em 1962, aconteceu, então, o Festival de curta-metragem em Oberhausen, quando vinte seis jovens cineastas e atores lançaram um manifesto propondo uma renovação. Foi neste festival que Wenders e Peter Handke se conheceram [...] Era necessário se começar da estaca zero e reconstruir o longa-metragem alemão. A imprensa estrangeira se encarregou de batizar o movimento como Cinema Novo Alemão (NETTO; ALVES, 2001, p. 78).

Neste sentido, observa-se a designação do Cinema Novo Alemão sendo outorgado pela imprensa. Processo próximo aconteceu com a retomada do cinema brasileiro: a mídia encarregou-se de dar nome ao processo. Salientando que a retomada se dá no processo de produção, há que se destacar a não continuidade do ciclo anterior desenvolvido pela Embrafilme. Muda-se de paradigma, e a intervenção direta do Estado é substituída pela participação das empresas. Para o bem ou para o mal, a dependência de uma política de clientelismo é substituída por uma dependência dos departamentos de marketing das empresas.

Utilizar a denominação de retomada do cinema brasileiro para designar o processo desencadeado a partir de meados da década de 90, quando se reconquistou a própria capacidade de produção, parece adequado enquanto denominação de um período específico. Desdobrar tal emprego para todas as produções que foram geradas sob a égide das leis de incentivo cultural seria, portanto, inadequado, a menos que o Estado desenvolvesse mecanismos ou mesmo uma legislação coerente que propiciasse a retomada dos vários setores que servem de sustentação ao setor cinematográfico, como, uma vez retomada a capacidade de produzir, retomar o processo de distribuição e conquistar espaço para a exibição dos filmes nacionais, com a finalidade de, por exemplo, retornar a participação de mercado aos níveis da época da Embrafilme.

## CONCLUSÃO

O início do cinema no Brasil desenvolve-se, de um lado, sob uma forte euforia relacionada diretamente com o crescente número de adeptos dispostos a filmar e observar a realidade brasileira que rapidamente se transformava, principalmente nos grandes centros, fruto da intensificação das transformações sociais desencadeadas com o crescimento e maior inserção das relações capitalistas. Por outro lado, usualmente costuma-se pontuar o declínio da euforia brasileira com o cinema em virtude da dificuldade material em se obter os materiais e insumos necessários e a concorrência representada pelas produções hollywoodianas, que marcou a alternância das produções e da respectiva participação do filme nacional no mercado de cinema.

Entretanto, além dos aspectos técnicos e materiais, identificamos o impacto cultural que representou a Grande Guerra Mundial, devendo ser apontada como uma das causas da diminuição eufórica da sétima arte, pois, em uma sociedade em que a Europa era tida como o “centro referencial do mundo”, seus hábitos, seus costumes e sua visão de mundo eram copiados na certeza de serem os melhores. Todavia, em plena *Belle Époque*, ao invés do progresso e da ampliação da felicidade humana, o mundo é tomado de assalto e subitamente uma guerra com proporções até então nunca vista é deflagrada. Distanciar-se dessa situação, aceitar a vida em seu cotidiano, talvez, tenha sido uma das maiores críticas aos horrores criados por aqueles que se achavam senhores de tudo e de todos, detentores de um uma suposta “imagem superior” (WINTER, 1995).

Após várias idas e vindas, altos e baixos, já nos anos 1990, do ponto de vista mercadológico, o cinema brasileiro começou a desfrutar de certo patamar de sucesso, ao longo de sua história, quando interesses de produtores, distribuidores e exibidores e as expectativas sociais dos grupos sociais médios tenderam a se aproximar.

Sob os aspectos legais, o cinema nacional também se desenvolveu quando houve uma série de leis que regulamentaram e instituíram uma reserva de mercado destinada à produção de filmes brasileiros.

Atualmente, sob os auspícios das leis de incentivo à cultura e certa abertura de mercado à penetração do filme nacional, percebe-se algo de novo: a produção nacional parece ter aprendido a lição do mercado. Os filmes nacionais não se dirigem exclusivamente ao circuito cultural; há uma busca por mercado e retorno financeiro.

Aproveitam-se todos os recursos que um bom planejamento de mercado oferece ao produto fílmico: desde a distribuição, até mesmo por companhias estrangeiras, até a formatação do filme às várias tecnologias hoje disponíveis ao entretenimento (vídeo, DVD, televisões por assinatura e canais abertos).

Neste sentido, percebe-se um movimento de alta no panorama do cinema brasileiro, cabendo ao governo, aos agentes culturais e aos próprios cineastas não deixar esta ascensão do cinema no Brasil se tornar mais um ciclo, com começo, meio e fim, pois, ao passar pelo fatídico período de final de milênio e de século que trouxe em seu bojo mudanças políticas, econômicas e sociais com consequências mundiais, o cinema feito no Brasil amadureceu, explorou novas possibilidades, angariou novos públicos, mas não abriu mão de sua principal característica, isto é, a sua forte vertente de mostrar e falar a sua realidade nacional.

## REFERÊNCIAS

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em Tempo de Cinema: Ensaio sobre o Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978 (Col. Cinema, v.3).

CAMPOS, Renato Márcio Martins de. História do Cinema Brasileiro – Os Ciclos de Produção Mais Próximos ao Mercado. In: *II Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho*. Florianópolis, de 15 a 17 de abril de 2004.

FELIPPES, Bianca de. *Experiências no Cinema da Retomada*. Rio de Janeiro: 08 out. 2002. Entrevista concedida a Renato Márcio Martins de Campos. 1 cassete sonoro.

FERREIRA NETTO; GERALDINO ALVES. *Win Wenders: Psicanálise e Cinema*. Unimarco Editora, São Paulo, 2001.

FINGUERUT, Silva. *Cinema Brasileiro: 90 Anos*. Fundação Roberto Marinho, 1986.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980 (Col. Cinema; v.8).

HOBBSAWN, Eric J. *A era dos extremos: o breve século XX. 1941-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KLOTZEL, André. O Humor Brasileiro e o Cinema de Qualidade. *Revista de Cinema*. São Paulo: ano 2, n. 20, dez. 2001, pp. 10-18.

LIMA, Paulo Santos. *Cinema Brasileiro dos Anos 90*. História Recente do Cinema Brasileiro. São Paulo: Educine, 13 jul. 2002. 2 cassetes sonoros.

LYRA, Bernadette. *Cinema Como Meio de Comunicação*. Araraquara: Uniara, 14 junho 2002. 2 cassetes sonoros.

NAGIB, Lúcia. *O Cinema da Retomada: Depoimentos de 90 Cineastas dos Anos 90*. São Paulo: Ed. 34, 2002.

RIZZO, Sérgio. *Situando a Retomada*. São Paulo: 30 maio 2003. Entrevista concedida a Renato Márcio Martins de Campos. 1 cassete sonoro.

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

VIANY, Alex. *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Alhambra-Embrafilme, 1987.

WINTER, Jay. *The Sites of Memory, Sites of Mourning: Great War in European Cultural History*. Cambridge, Cambridge University Press, 1995.