

JORNADA DE ESTUDIOS EN COMUNICACIÓN Y CULTURA

Eje temático: Desafíos para el cine contemporáneo, entre el arte y la industria cultural

O campo cinematográfico brasileiro após a Retomada: estrutura e instâncias de consagração

Tony Shigueki Nakatani¹

Universidade de São Paulo

Introdução

Quando Fernando Collor de Mello assumiu a presidência do Brasil, em 15 de março de 1990, após cerca de duas décadas de uma ditadura militar (1964-1985), um de seus primeiros atos como Presidente da República foi o decreto da Medida Provisória nº 151, dissolvendo e extinguindo diversos órgãos públicos federais. Dentre esses órgãos, a Distribuidora de Filmes S.A., a Embrafilme. Além dessa medida, o Ministério da Cultura foi rebaixado a uma secretaria de governo vinculada diretamente à Presidência da República.² Tais medidas afetariam de forma profunda o setor cultural brasileiro, e o audiovisual em particular. Embora a Embrafilme fosse uma empresa de economia mista, criada ainda na década de 1960, seu capital era majoritariamente estatal e, além do financiamento a produções cinematográficas, era uma das únicas a realizar a distribuição de filmes brasileiros em território nacional.

As motivações para o fim dos mecanismos estatais de financiamento cultural estavam baseadas na premissa de que a cultura se caracterizava como qualquer outro setor da economia, sendo um interesse (“problema”) de mercado e não de Estado. Para Bastos, trata-se de um período em que há uma reorganização na forma como é pensado o papel do Estado, não mais como um fomentador, mas como regulador das políticas públicas, que, dentre outras perspectivas, significava a “redução” da presença estatal de diversos setores, como comunicação, energia, etc. (2004, p. 234). Assim, além da extinção de algumas empresas estatais, como a Embrafilme, ocorreu a privatização de diversas outras, como Embratel (telefonia) e Vale do Rio Doce (mineração).

¹ Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Sociologia, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/Universidade de São Paulo – FFLCH/USP. E-mail: tony.nakatani@usp.br.

² Acessível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/1990-1995/151.htm>. Acessado em 10 jun. 2019.

No que diz respeito à cultura, segundo a visão de Bastos, não era responsabilidade do Estado promovê-la. Contudo, havia também razões financeiras mais prementes e imediatas para a decisão do Governo Federal. O Estado brasileiro estava sem recursos e as leis de renúncia fiscal era uma forma de realizar o fomento à produção cultural. Isso se deu através da Lei de incentivo à cultura (Lei Federal nº 8.313, de 1991), mais conhecida como Lei Rouanet, e a Lei do Audiovisual (Lei Federal nº 8.685, de 1993). A criação desta última lei se deu principalmente pela movimentação da classe cinematográfica, que viu a produção fílmica brasileira cair ao ponto de ser lançado apenas um filme no circuito exibidor nacional, no ano de 1992, um ano antes de se retomar as políticas públicas para o setor.

O presente trabalho, assim, procura se debruçar sobre o período que ficou conhecido como o da “Retomada” do cinema brasileiro, entre meados dos anos 1990 e início dos anos 2000, traçando um panorama da estrutura do campo³ cinematográfico, quando há uma reconfiguração em torno das figuras que passam se tornar hegemônicas, que eram até então marginalizadas, advindas de setores menos prestigiados do campo cultural, principalmente da televisão e da publicidade. Trata-se também de um rearranjo em torno das instâncias de consagração que estruturam o campo, fazendo com que a visão comercial passe a ser um componente legitimador da inserção no campo cinematográfico brasileiro.

O cinema da Retomada e o campo cinematográfico brasileiro

No âmbito das discussões acadêmicas, e mesmo dentro do meio cinematográfico, os aspectos constituintes do cinema brasileiro a partir de meados dos anos 1990 ficaram convencionados como o cinema da Retomada. Trata-se de um dos piores períodos do setor cinematográfico brasileiro, principalmente no que diz respeito aos filmes de longas-metragens e, ainda que muitos cineastas não tivessem suas carreiras completamente interrompidas, muitos deles acabaram migrando para outros ramos do audiovisual, como a televisão e a publicidade, por exemplo.

Embora alguns autores trabalhem a periodização do cinema da Retomada até o ano de 2005 (CAETANO, 2005, p. 29), para fins de delimitação de minha pesquisa, utilizei o período que vai de 1995 até 2002. Trata-se de uma opção metodológica por

³ Utilizo aqui o conceito de campo utilizado por Pierre Bourdieu, principalmente nas discussões desenvolvidas no livro *As regras da arte* (1996).

duas questões: 1) a discussão em torno do termo Retomada se dissolveu na medida em que o cinema brasileiro foi mostrando as suas continuidades e progressões, em termos de obras lançadas e presença de público; 2) trata-se do período que cobre dois filmes que marcaram o debate público de forma significativa, *Carlota Joaquina – princesa do Brasil* (1995) e *Cidade de Deus* (2002). Foram filmes que colocaram a cinematografia brasileira em evidência na discussão cultural e intelectual do país, de distintas maneiras.

A saída repentina do Estado como fomentador da produção e distribuição de películas nacionais teve como efeito a reaglutinação dos cineastas brasileiros, em torno de uma pauta política em comum, a sobrevivência do setor cinematográfico nacional (BASTOS, 2004, p. 234). A Lei do Audiovisual somente é possível de compreender com a movimentação dos profissionais do setor, para pressionar o Governo Federal à época, para que o cinema brasileiro não ficasse sem qualquer apoio estatal. Em nível federal, trata-se do único setor cultural a contar com uma legislação específica, além de também poder ser contemplado pela Lei Rouanet, aplicada aos demais setores culturais.

Se o que compreendemos como cinema da Retomada no início dos anos 1990 não teve um significado substantivo em termos estéticos, ou seja, não se configurou um movimento artístico com um projeto declarado e consciente, há alguns aspectos que podem ser destacados quando refletimos o período do ponto de vista sociológico.⁴ É possível observar uma reconfiguração no campo cinematográfico brasileiro, ainda que não signifique uma ruptura estrutural das frações dominantes, a Retomada permite a incorporação de frações de grupo até então marginalizadas.

A possibilidade de um tratamento sociológico do campo cinematográfico brasileiro desse período pode ser sentida quando observamos os impactos que ocorrem no quadro de cineastas nesse curto período, entre meados dos anos 1990 e início dos anos 2000. Cerca de 42% dos títulos da Retomada, ou 78 filmes, foram realizados por realizadores estreantes em longas-metragens. Isso significa a inserção de 60 novos nomes, em meio a 144 cineastas, que tiveram as suas estreias nos cinemas brasileiros entre 1995 e 2002. Ou seja, o contexto da Retomada possibilitou a renovação de cerca de 41% do quadro de realizadores do campo cinematográfico brasileiro.⁵ Esses números

⁴ Em relação ao campo cinematográfico, utilizo como referência, os estudos de Julien Duval, em *L'art du réalisme* (2006).

⁵ Essas informações dizem respeito a um levantamento feito por mim, a partir do livro *O cinema da Retomada*, organizado por Lúcia Nagib, que cobre os anos de 1994 a 1998. Para o período que vai de 1999 a 2002, utilizei os dados da Ancine. Fonte: Listagem de Filmes Brasileiros Lançados 1995 a 2017.

demonstram, assim, não só a importância das políticas públicas do audiovisual, ainda que imperfeitas, mas também o impacto delas sobre o campo, para a sua renovação, possibilitando o revigoramento e fortalecimento necessário para a sua continuidade nos anos seguintes.

Em relação às suas características definidoras, o campo cinematográfico da “geração Retomada”, é formada por cineastas nascidos entre a segunda década de 1950 até o fim dos anos 1960, sendo pouco mais de 40% (25 cineastas) deles nascidos entre 1960 e 1964. A sua composição geográfica reproduz as desigualdades e concentração de recursos que já estão presentes na sociedade brasileira, sendo mais de dois terços dos cineastas nascidos no eixo Rio de Janeiro-São Paulo.⁶

Do ponto de vista socioeconômico, a fração de cineastas que desponta na década de 1990 não difere das que a precederam, sendo o cinema uma atividade exercida sobretudo por jovens de classe média, sem ter que enfrentar grandes empecilhos para se estabelecerem na área. Muito embora o acesso ao ensino superior também não vá diferir muito com as gerações anteriores, a “geração Retomada” não se ancora apenas na cinefilia como fator decisivo para se inserirem no campo cinematográfico e 15 deles possuem formação universitária em cinema e, somando a outros 16 que possuem formação em outra área, mas que cursaram algum tipo de curso do audiovisual, pouco mais de 50% deles se especializaram tecnicamente para exercerem suas atividades profissionalmente.

Como é perceptível, há aspectos que aproximam gerações do campo cinematográfico brasileiro. Contudo, há fatores que promovem uma diferenciação em suas formações e formas de inserção nesse setor, que dizem respeito a uma maior estruturação da indústria cultural no país, sendo a televisão um dos grandes aglutinadores de profissionais que portam os devidos conhecimentos técnicos que a profissão exige. Muitos deles estavam inseridos nesse mercado de trabalho devido aos aspectos conjunturais do início da década de 1990, em que o cinema tinha pouca atratividade e, conseqüentemente, pouquíssimas oportunidades de trabalho.

Disponível em: <<https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2102.pdf>>. Acessado em 28 jun. 2019.

⁶ Os dados aqui apontados foram elaborados por mim, por meio de um levantamento a partir dos dados de cineastas entrevistados por Lúcia Nagib, em *O cinema da Retomada*, que cobre o período de 1994 a 1998, além de dados de lançamentos feitos pela Ancine, via Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual, coligindo os dados até o ano de 2002.

A estrutura do campo cinematográfico brasileiro e instâncias de consagração

Conforme já afirmei, o período da Retomada pode ser considerado como um momento privilegiado para algumas frações de grupo do campo cinematográfico brasileiro. Ainda que a sua estrutura não tenha se alterado, principalmente em termos de origem social e das figuras hegemônicas no campo, a Retomada se torna uma brecha para a inserção de novos cineastas no topo da estrutura, além de instituir novas instâncias de consagração, que se atrelam aos aspectos financeiros e comerciais do cinema, como público e renda do filme. Trata-se de instâncias que sempre geraram grandes debates no campo cinematográfico, até mesmo na definição de uma política pública para o setor, sendo o valor artístico e cultural mais privilegiado do que os aspectos considerados comerciais, mais atrelada à indústria cultural (MARSON, 2009, p. 29).

Em certa medida, a força que o termo Retomada possui para o cinema brasileiro está mais atrelada às consequências geradas no interior do campo cinematográfico, daí muitos dos cineastas não se sentirem ter sido parte de algum movimento artístico ou intelectual. Se ele é visto como um termo vazio para muitos, conforme já afirmei acima, do ponto de vista sociológico fica evidente de que forma ele foi capaz de produzir impactos na estrutura do campo cinematográfico, permitindo a abertura de espaço para novas figuras e consolidando novas instâncias de consagração.

Se esses impactos não são profundos o suficiente para se afirmar que há uma subversão na estrutura, não sendo uma renovação profunda dos agentes em disputa no campo, é possível afirmar que as mudanças que ocorreram procurou refletir de forma mais próxima a realidade social na qual essa atividade artística se insere. É nesse período que observaremos o desenho de alguns aspectos que se consolidarão principalmente no período posterior ao trabalhado nesse artigo, como a aproximação com a televisão, cujo predomínio da maior emissora do país se tornará sinal de consagração no interior do campo.

Abordarei neste trabalho uma análise que pode dar um dimensionamento de como essas mudanças podem ser observadas concretamente, a partir de alguns cineastas que ganharam proeminência nesse período, cujos papéis dentro da estrutura do campo cinematográfico seguiram caminhos de consagração distintos, não apenas ao longo dessa primeira década do cinema da Retomada, mas principalmente no período posterior. O que se percebe é a consolidação dessas novas instâncias de consagração

após o período que analiso aqui, podendo ser mais bem observado no cenário cinematográfico brasileiro atual.

Dentro deste cenário dos anos 1990 e início dos anos 2000, é possível destacar três diretores, com seus respectivos filmes, que marcaram o período e podem ser analisados como marcos e símbolos das mudanças ocorridas no campo cinematográfico brasileiro, conseguindo galgar seus espaços e se consagrando de diversas maneiras. Essas figuras são Carla Camurati, com seu filme *Carlota Joaquina – princesa do Brasil*, de 1995, considerado filme marco inicial do cinema da Retomada; Walter Salles, com *Central do Brasil*, de 1998, vencedor dos ursos de prata e ouro no Festival de Berlim e; Fernando Meirelles, com *Cidade de Deus*, codirigido por Kátia Lund, filme lançado em 2002, que se tornou o maior público desde o filme de Camurati e promoveu uma mudança no patamar das discussões sobre o cinema brasileiro, devido a uma boa receptividade internacional (ORICCHIO, 2003, p. 156).

Os três filmes marcam distintos momentos do período da Retomada e seus diretores marcam posições no interior da estrutura do campo cinematográfico, a partir da legitimação de seus filmes principalmente pelo público, e, em partes, também pela crítica especializada, procurado se consolidarem nesse espaço. As suas trajetórias no interior das disputas vividas é que fazem possível afirmar a instauração de novas instâncias de consagração, tendo a questão do público e da renda grande relevância, principalmente nos casos de *Carlota Joaquina* e *Cidade de Deus*.

Trajetórias sociais e estrutura do campo

Ao se analisar as trajetórias sociais de alguns cineastas, o que se observa é que embora possuam diferenças significativas em seus desenvolvimentos até se inserirem no campo cinematográfico, elas não apresentam disparidades no que diz respeito ao repertório sociocultural adquirido através de suas formações familiares, todos eles oriundos de estratos sociais da classe média alta, com vidas estáveis, que garantiram um percurso linear e sem interrupções em suas formações até o ensino superior, ainda que boa parte deles não tenham se formado na área artística.

Quando olhamos para as trajetórias de três figuras simbólicas desse período, já citadas acima, elas estão em consonância com grande parte dos integrantes do que chamo aqui de “geração Retomada”. Talvez um traço distintivo que não se apresenta nesses diretores que cito nesta parte do trabalho seja a questão da formação. Boa parte dos novos cineastas se inserem no mundo da arte cinematográfica por meio de sua

formação específica, em alguns casos em cursos de nível superior, ou algum curso técnico. Em termos de origens sociais, trata-se basicamente de artistas oriundos dos estratos médios da sociedade, demonstrando que os aspectos financeiros influenciam a formação nessa área artística.

Tanto Camurati quanto Meirelles são representativos do contexto sociocultural e econômico que fez emergir a geração em que estão inseridos, sendo ambos oriundos da televisão, o principal e mais importante meio de comunicação dos brasileiros ao fim do século XX – Walter Salles, devido a sua origem social, insere-se de outra forma nesse âmbito, ainda que também tenha iniciado sua carreira na televisão. Embora do ponto de vista artístico a televisão seja vista como uma "arte menor", ela será um dos principais meios pelo qual será estruturada a indústria cultural no Brasil, ao lado da indústria fonográfica, e em torno da qual se estruturará um sistema de estrelato nos moldes da indústria cinematográfica de *Hollywood*, nos Estados Unidos (ORTIZ, 1988. p. 128).

Carla Camurati é filha de pai jornalista e mãe advogada, sendo que seu avô emigrou da Itália para trabalhar nos mais renomados restaurantes da cidade do Rio de Janeiro, fazendo uma trajetória muito distinta da maioria dos imigrantes italianos que chegaram no Brasil, ainda no século XIX. Iniciou um curso em biologia, porém interrompeu seus estudos e iniciou sua carreira no teatro infantil. Logo em seguida, nos anos 1980, é contratada pela Rede Globo, a maior emissora do país, protagonizando diversas novelas e se torna símbolo sexual. Com algumas passagens pelo cinema independente, chegou a produzir dois curtas-metragens, até que decidiu fazer seu primeiro longa-metragem. (MATTOS, 2005)

Fernando Meirelles, com formação em arquitetura pela Universidade de São Paulo (USP), jamais chegou a exercer essa profissão, tendo ainda na faculdade iniciado sua carreira profissional no audiovisual, fundando a produtora Olhar Eletrônico, junto com outros colegas da universidade, que chegou a fazer diversos programas para televisão no fim dos anos 1980.⁷ Isso foi possível pois desde a sua infância teve contato com as câmeras, oriundo de uma família de classe média alta de São Paulo, com pai médico e mãe arquiteta. Em 1991, após dissolução da Olhar Eletrônico, funda a O2 Filmes, que se torna uma agência de publicidade, tendo ganhado diversas premiações

⁷ FERNANDO MEIRELLES. **Sala de cinema**. São Paulo: SescTV. S/D. Programa de TV. Disponível em: <<https://youtu.be/DzgaAtk6qPI>>. Acessado em 28 jun. 2019.

internacionais na área e até hoje uma das principais agências publicitárias do país (CAETANO, 2005, p. 293). Antes de *Cidade de Deus*, dirigiu outros dois filmes, com repercussão muito discreta nos cinemas, sendo que em um deles foi contratado quando o filme já estava sendo rodado.

Walter Salles não possui uma trajetória que possa se assemelhar em qualquer grau aos de Camurati e Meirelles. É filho de pais embaixadores, mas herdeiro de banqueiros, cuja família ainda hoje é uma das mais ricas do país. Formou-se primeiro em economia, mas sem exercer tal carreira, partiu para o curso de cinema na Universidade do Sul da Califórnia.⁸ Passou boa parte de sua infância e juventude no exterior, devido a profissão dos pais, principalmente nos Estados Unidos e na França, onde entrou em contato com o cinema de forma significativa, tendo a *Nouvelle Vague* grande influência em sua carreira. Inicia a sua carreira na televisão, produzindo e dirigindo documentários. Antes de *Central do Brasil*, dirigiu dois filmes – *A grande arte*, de 1991, e *Terra estrangeira*, de 1995 (NAGIB, 2002, p. 417).

Cineastas, filmes e instâncias de consagração

Considero esses três cineastas figuras símbolos da reconfiguração da estrutura do campo cinematográfico da Retomada. De algum modo, cada um deles concretiza não somente a consolidação das novas instâncias de consagração, como também reforça outras já tradicionais, como a presença em festivais. Camurati torna-se o símbolo de um novo reerguimento do cinema brasileiro e seu filme *Carlota Joaquina* surpreendeu a crítica, que não acreditava no sucesso do filme (ORICCHIO, 2003, p. 39). Tendo tido sucesso já em seu primeiro filme, a diretora procurou seguir um caminho de reconhecimento sem levar em consideração as instâncias de consagração do campo, recusando-se a participar de festivais cinematográficos para lançar os seus filmes seguintes, o que pode ser uma das causas de não ter conseguido se manter na posição hegemônica da estrutura, na medida em que seus filmes não atingiram mais os mesmos sucessos de público, conseqüentemente fracassando em termos de renda.

Em contraste com uma trajetória descendente de Camurati, Salles e Meirelles seguem o sentido contrário, ocupando espaços diferentes entre as principais personagens do campo cinematográfico contemporâneo. Salles pode ser considerado

⁸ WALTER Salles. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa26651/walter-salles>>. Acesso em: 28 jun. 2019. Verbete da Enciclopédia.

uma das principais figuras do estrado que representa a “arte pura”, atinge seu ápice com a premiação de *Central do Brasil* num dos principais festivais de cinema no mundo, o Festival de Berlim. Essa premiação foi responsável por uma alta exposição nos meios de comunicação do país, impulsionando a presença do público nas salas de cinema brasileiras.⁹

No que diz respeito a Meirelles, o cineasta possui uma carreira consolidada desde o seu período televisivo, tendo dirigido programas infantis muito prestigiados – numa das principais emissoras públicas do país, a TV Cultura, do estado de São Paulo –, além de uma indiscutível carreira premiada com a sua agência de publicidade, a O2. Dada essa aproximação com a publicidade, Meirelles torna-se uma das principais figuras que representa a “arte comercial”, leva em frente à sua carreira cinematográfica sem abandonar o lado publicitário de sua produtora, vai galgando o seu espaço no campo de maneira meticulosa e atento aos aspectos que o estruturam. A consagração com *Cidade de Deus*, assim, não é um fruto do acaso, como pode ser considerado o caso de Camurati.

O filme *Cidade de Deus*, inclusive, pode ser considerado uma síntese da reconfiguração da estrutura do campo cinematográfico brasileiro, daí considerá-lo também como um dos marcos desse período. Trata-se de um filme que conta com os recursos públicos da Lei do Audiovisual, atrela-se à televisão, com a coprodução da Globo Filmes – coisa que era um “embrião” em *Carlota Joaquina* e *Central do Brasil*, que contou apenas com atores da emissora – e participou do Festival de Cannes, ainda que em mostra não competitiva.

Neste festival, além de uma boa receptividade do filme por parte do público, vira notícia na imprensa brasileira o fato do filme ter conseguido fechar contratos de distribuição internacional, destacando que com esses contratos, o filme “estava pago” antes mesmo de sua estreia no circuito exibidor.¹⁰ Todos esses fatores trouxeram grande exposição do filme nos meios de comunicação, principalmente na Rede Globo. No fim das contas, o filme levou mais de 3 milhões de espectadores, tornando-se o maior público de um filme brasileiro desde *Carlota Joaquina*.

⁹ A vitória do talento brasileiro. *Isto É*, São Paulo, n. 1483, 4 mar. 1998. A revista *Isto É*, de periodicidade semanal, é uma das mais tradicionais do país até hoje.

¹⁰ ARANTES, Silvana. “Cidade de Deus” se paga antes da estréia. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 12 jul. 2002. Ilustrada, p. 4.

Considerações finais

Entre *Carlota Joaquina* e *Cidade de Deus*, passando por *Central do Brasil*, é possível afirmar que o cinema brasileiro deu mostras que o seu potencial criativo não havia se perdido. Entretanto, mesmo com o surpreendente público do filme de Fernando Meirelles, ninguém ali se arriscava a afirmar haver um cenário consolidado para o cinema nacional, pois, para muitos cineastas e críticos o crescimento de número de filmes, quantidade de espectadores e a tão desejada "reserva de mercado" avançava num ritmo menor do que o esperado. Num cenário como esse, difícil também seria conseguir adivinhar os rumos das carreiras dos cineastas, ainda que cada alguns deles tivessem suas carreiras consolidadas, ainda que em outros ramos do setor audiovisual.

Nesse cenário, é pertinente perceber o quanto o pioneirismo de Camurati parece ter possibilitado uma reputação que não perdurou, tendo realizado apenas quatro filmes como diretora. Em outra ponta, tanto para Meirelles quanto para Salles houve uma abertura em termos de oportunidades e eles são hoje nomes de abrangência internacional, tendo dirigido filmes fora do país, assinando megaproduções e trabalhando com atores e atrizes do primeiro escalão de *Hollywood*. Suas reputações foram crescendo ao longo de suas carreiras no mundo cinematográfico, principalmente após os seus filmes de consagração.

Tais aspectos podem ser explicado pelos próprios fatores do campo cinematográfico. Embora as consagrações sejam construídas tanto em relação às qualidades artísticas das obras e dos artistas que as criaram, elas não são intrínsecas, e podem se referir a apenas uma dessa equação. Nesse sentido, ainda que Camurati não tenha se retirado completamente do campo cinematográfico, o fato é que no decorrer de sua trajetória, a persistência de sua reputação enquanto marco da Retomada tenha se restringido ao filme, e não tanto à cineasta, demonstrando uma diferença nos "graus de consagração". Da mesma forma que isso pode se atrelar aos aspectos pessoais, de escolhas dos artistas em determinadas direções e não outras. Contudo, é difícil dimensionar o quanto as suas escolhas artísticas são influenciadas pelas restrições impostas pelo próprio campo artístico onde estão inseridos.

Compreender tais elementos das carreiras dessas figuras símbolos do campo cinematográfico são importantes. Somados a isso, faz-se importante levar em consideração a peculiaridade que marca o desenvolvimento da indústria cultural no Brasil, ainda em seu período de crescimento, principalmente a partir da segunda metade do século XX, que é a fluidez entre os diversos campos artísticos, fruto de uma

profissionalização tardia do setor artístico local e a ausência de uma sólida cultura erudita no país (RIDENTI, 2014, p. 32). A partir da década de 1980 esse trânsito também se dará entre os profissionais do cinema e da televisão, sendo que muitos cineastas renomados migrarão para esse “novo” formato, como são os casos de Nelson Pereira dos Santos¹¹, Eduardo Coutinho¹² e até mesmo Glauber Rocha¹³. Nos anos 1990 o movimento seria contrário, com profissionais da televisão migrando para o cinema à medida em que a conjuntura econômica se tornava favorável para a produção de longas-metragens.

Além disso, nos estertores dos anos 1990, mais do que um movimento entre esses dois formatos audiovisuais, há uma aproximação entre eles, numa certa complementaridade. Tratava-se de um movimento que já ocorria em diversas outras partes do mundo. É certo que no Brasil essa relação se dará de uma forma quase única por meio da Rede Globo, gerando forças imensamente desiguais em termos de poder nas condições de produção. Essa relação – legitimada como uma instância de consagração no campo cinematográfico – favorecida por uma conjuntura política, abre uma possibilidade de mudanças na estrutura do campo cinematográfico localmente.

Se cabe ainda uma reflexão final em torno da importância e relevância do período da Retomada para se compreender o campo cinematográfico brasileiro, é observar o quanto é perceptível os impactos descritos neste trabalho, entre os agentes que se movimentam na estrutura do campo. É interessante observar que figuras como Fernando Meirelles e Walter Salles se consolidam no interior do campo cinematográfico brasileiro, a ponto de serem capazes de se tornarem um “selo de qualidade”, tendo produzido alguns cineastas ascendentes no período posterior ao estudado aqui, seja diretamente seja via suas produtoras (O2 e VideoFilmes, respectivamente).

Por fim, ainda que muitos cineastas desse período não se reconheçam como uma geração, em termos sociológicos ou artístico, ela se torna uma marca de época e mobiliza certas disposições nos agentes que se movimentam no interior da estrutura do

¹¹ Nelson Pereira dos Santos trabalhou principalmente na extinta TV Manchete, atual Rede TV!, produzindo uma série de documentários musicais, entre 1984 e 1985. Fonte: Academia Brasileira de Letras. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm%3Fsid%3D133/Filmografia>>. Acessado em 28 jun. 2019.

¹² Eduardo Coutinho integrou, em 1975, a equipe do Globo Repórter, como redator, editor e diretor, *in*: RAMOS; MIRANDA, 2000, p. 159.

¹³ Glauber Rocha participou, em 1979, do Programa Abertura, da extinta TV Tupi, num quadro de entrevistas a políticos, intelectuais e artistas. Fonte: **Cinemateca brasileira**. Disponível em: <<http://bases.cinemateca.gov.br/>>. Acessado em 28 jun. 2019.

campo. Isso é percebido principalmente quando se estuda o cinema independente brasileiro. Para muitos dos cineastas que se inserem sob esse rótulo, o cinema de Retomada é sinônimo de um cinema industrial/comercial, contra a qual se opõem, seja em aspectos artísticos/estéticos seja em aspectos políticos (OLIVEIRA, 2014, pp. 36-53) e procuram se afastar deste polo, ainda que joguem pelas mesmas lógicas do campo, situando-se apenas na posição dominada do campo. Espero, assim, ter ficado claro a importância de se olhar o período do cinema da Retomada para que seja possível compreender a reconfiguração do campo cinematográfico brasileiro contemporâneo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BASTOS, Mônica Rugai. **O espelho da nação**: a cultura como objeto da política no governo de Fernando Henrique Cardoso. Universidade de São Paulo: São Paulo, 2004. Tese de doutorado.

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

DUVAL, Julien. L'art du réalisme. Le champ du cinema français au début des années 2000, **Actes de la recherche en sciences sociales** 2006/1 (nº 161-162), p.96-115.

MATTOS, Carlos Alberto. **Carla Camurati**: luz natural. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura - Fundação Padre Anchieta, 2005.

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

OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos. **“Novíssimo” cinema brasileiro**: práticas, representações e circuitos de independência. Universidade de São Paulo: São Paulo, 2014. Tese de doutorado.

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

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira** – cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1988.

RIDENTI, Marcelo. Caleidoscópio da cultura brasileira (1964-2000), *in*: MICELI, Sérgio; PONTES, Heloisa (orgs.). **Cultura e sociedade**: Brasil e Argentina. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014. pp. 21-71.