

Cinema, animação e a participação do Estado na formação da identidade nacional.

Desde a primeira projeção do cinema em solo brasileiro em 1896, na Rua do Ouvidor no centro do Rio de Janeiro, a produção cinematográfica nacional sempre teve dificuldade em se estabelecer, devido à concorrência estrangeira. Até a Primeira Guerra Mundial a exibição de filmes em terras brasileiras era majoritariamente dominada por cinematografias de países europeus, tais como França, Alemanha e Itália. A produção nacional se resumia a algumas tomadas do cotidiano da cidade, paisagens e personalidades que viviam na capital, mas em termos quantitativos a produção aumentava resultando nos primeiros filmes de ficção realizados no Brasil no começo do século XX.

Com o fim da Primeira Guerra a cinematografia norte-americana invade o país e passa ser dominante. A produção nacional nesta época diminui e se torna incipiente, continuando totalmente autoral, nesse contexto. Segundo Antônio Moreno (1978), as primeiras animações brasileiras são realizadas nesta época, eram experimentais e esporádicas, tais como as charges do cartunista Raul Pederneiras em 1907. Dez anos depois, em 1917, acontece a primeira exibição de uma animação brasileira, o filme *Kaiser*¹. Neste mesmo ano é exibida a primeira animação brasileira com personagem e situações brasileiras, o filme *Traquinices de Chiquinho e Seu Inseparável Amigo Jagunço*, realizado pela companhia Kirs Filmes (Gomes, 2008, p.6).

O cinema de animação produzido no Brasil sempre acompanhou as iniciativas da arte cinematográfica brasileira e as transformações históricas, políticas e sociais de sua época. Porém, a arte animada sempre foi tratada como uma arte menor, com pouco acesso ao público. Vemos que o avanço do cinema nacional e da animação brasileira sempre se sustentou através de iniciativas autorais e de algumas ações governamentais, especificamente no caso da animação, a produção se apresentou em iniciativas isoladas esboçando uma

¹ “(...)uma pequena história na qual Guilherme II, o líder alemão, perfilava junto aos nacionalistas brasileiros (que pregavam o alistamento militar obrigatório) e, brincando com o globo mundial, tentava dominar o mundo com seu capacete.”(Nesteriuk, Dramaturgia de série de animação, 2011, p. 120).

mudança a partir da segunda metade do século XX, como diz Moreno (1978, p. 57).

No início do século XX, o governo do país passa a pensar no setor. Devido a pressões da classe cinematográfica, o Estado tenta de alguma maneira organizar as tarefas de fomento, proteção, fiscalização e apoio à produção cinematográfica. Assim, de alguma forma, “cuida” do “frágil” cinema brasileiro perante a concorrência estrangeira.

Nesse cenário, em 1932 é homologada a primeira legislação brasileira sobre cinema, a lei 21.240, que, dentre as medidas, diminuía o imposto sobre o filme virgem e previa a exibição compulsória de filmes brasileiros nos cinemas. A lei ressalta a nacionalização do serviço de censura dos filmes e destaca o benefício que o cinema pode trazer ao divulgar a cultura popular. Além disso, reduziu os direitos de importação dos filmes estrangeiros, o que permitiu a reabertura de casas de exibição e um aumento de vagas de trabalho.

Art. 13. Anualmente, tendo em vista a capacidade do mercado cinematográfico brasileiro, e a quantidade e a qualidade dos filmes de produção nacional, o Ministério da Educação e Saúde Pública fixará a proporção da metragem de filmes nacionais a serem obrigatoriamente incluídos na programação de cada mês. (BRASIL. Lei nº 21.240, de 4 de abril de 1932).

Através da lei o governo destaca a importância do cinema na educação e a partir do decreto do Ministério da Educação e Saúde Pública torna obrigatória a inclusão do filme educativo em cada programa, criando o Convênio Cinematográfico Educativo, que tem a função de filmar em todo território nacional e trazer temáticas brasileira para tela; cria a “taxa cinematográfica para a educação popular”, que tem a função de estimular a produção nacional através de prêmios entre os produtores e filmes nacionais. Essas iniciativas no futuro serão importantes para a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo.

O governo de Getúlio Vargas iniciou mudanças profundas nas estruturas do país, lançando as bases para o desenvolvimento tendo por ênfase a industrialização orientada pelo estado.

Art. 33. Cada programa de cinema, que contiver um filme de metragem superior a mil metros, só poderá ser exibido quando dele fizer parte um filme nacional de “boa qualidade”, sincronizado, sonoro ou falado, natural ou posado, filmado no Brasil, e confeccionado em laboratório nacional, com medição mínima de 100 metros lineares. (BRASIL. Lei nº 1.949, de 30 de dezembro de 1939).

Na década de 30, o governo Vargas via o cinema como um extraordinário transmissor de valores éticos e de formação do imaginário social, pois atingia a

grande população independente de sua escolaridade. Os índices de escolaridade da época eram baixos, em torno de 43,83% segundo o Censo de 1940. É nesse período, segundo Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Galvão (1983), que aparece a preocupação com o popular, com o “retrato do povo”. Surgem, a partir desse momento, os projetos de Cultura Nacional Popular², que tem a função de construir a identidade nacional, dando uma característica de unidade. Essa construção de uma nova identidade brasileira resgata o folclore e a arte popular, assumindo a mestiçagem e a miscigenação como símbolos nacionais. Neste momento, cinema se apresenta como facilitador da comunicação e um espelho da diversidade do homem brasileiro. Encontramos esse ponto de vista na fala de Getúlio Vargas no discurso da campanha do complemento nacional em 1934.

O cinema aproximará, pela visão incisiva dos fatos, os diferentes núcleos humanos, dispersos no território vasto da República. O caucheiro amazônico, o pescador nordestino, o pastor dos vales do Jaguaribe ou do São Francisco, os senhores de engenho pernambucanos, (...).

A propaganda do Brasil não deve cifrar-se, como até agora acontece, aos setores estrangeiros. Faz-se também mister, para nos unirmos cada vez mais, que nos conheçamos profundamente, a fim de avaliarmos a riqueza das nossas possibilidades e estudarmos os meios de aproveitá-las em benefício da comunhão (...). (Bernardet & Galvão, 1983, p. 56).

Na busca da identidade nacional, o governo Vargas usa a cultura como uma questão política desenvolvimentista. Com esse pensamento em 1936, cria-se o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE). Este era o único órgão oficial do governo brasileiro voltado ao cinema. Sua duração foi de 1936 até 1966 quando vira o Instituto Nacional de Cinema (INC) devido à necessidade do estado de investir na produção cinematográfica industrial. Na primeira fase do INCE, sob a direção de Edgar Roquette-Pinto³, o instituto teve como objetivo ressaltar a natureza exuberante e a biografia dos heróis da nação, tentando harmonizar os conflitos e unificar a identidade nacional. Nessa etapa os filmes exibidos e realizados no instituto tinham uma característica progressiva e saneadora, apagando as diferenças culturais em favor da ficção que somos todos iguais. Neste período, foi realizado no instituto o curta de animação O

² “O nacional-popular é essa unidade que destrói as diferenças culturais e impede a identificação do indivíduo à sua classe, raça e etnia. Quando determinado projeto reconhece a realidade cultural do outro, é para transformá-lo, de imediato, em símbolo da cultura nacional.” (Bernardet & Galvão, O Nacional e o Popular na cultura brasileira, 1983, p. 8).

³ (...) educador que se dedicou à aplicação dos novos meios de comunicação à educação popular (...).

dragãozinho manso de Humberto Mauro⁴, que era baseado na história de Odylo Costa Filho. O filme conta a história do dragão Jonjoca que, ao ser derrotado por São Jorge, torna-se bonzinho, mas, por sua fama, não consegue fazer amizade com os homens nem com outros animais. (Nesteriuk, 2011, p. 121).



Figura 01 – Imagem do filme *dragãozinho Manso* de Humberto Mauro

A maioria dos filmes produzidos pelo governo implementavam códigos do Estado, que substituíam as práticas ligadas às experiências humanas pelo conceito de pátria, que se relacionava com o dever, a devoção e a ordem. Essa formação de novos modelos inseridos pelo Estado através do cinema Estatal se equipara a outras manifestações de ordem social que estavam sendo valorizados nesse período, tais como, os ritos cívicos e religiosos. Roberto da Matta (2001, p. 85), diz que o foco da ordem social é nas representações de autoridades: de Deus, Pátria, Saúde, Educação e Instrução.

Depois da segunda guerra mundial, o governo muda o foco. Em 1946 é homologada uma nova Constituição chamada de Social Liberal e a partir desse momento o governo passa dar prioridade para uma produção cinematográfica nacional mais industrial, acompanhando uma grande expansão econômica mundial que vai de 1945 até 1973. Essa mudança acarreta a saída de Roquette-Pinto da direção do instituto em 1947. A partir desse momento os filmes realizados no INCE passam a abordar assuntos menos científicos e dão ênfase a temas rurais e regionais. Há uma preocupação com temas relativos ao “nacional” e ao “popular”. Na década de 40 esse “sentido popular” cresce e um

⁴ “Foi um dos cineastas mais importantes da história do cinema brasileiro. Em primeiro lugar, pelo fato de possuir uma larga e ininterrupta produção no campo do documentário e ficção desde o final dos anos 1920 até a década de 70 do século passado, dado singular tendo em vista as dificuldades de realização peculiares de nossa cinematografia.” (Alceu, 2007, p.48). Ele inaugura, na filmografia brasileira, o filme de bonecos animados”.(Moreno, A experiência brasileira no cinema de animação,1978, p. 75).

dos exemplos são os filmes realizados pela Atlântida⁵ (Bernardet & Galvão, 1983). Nesse momento a forma de brasilidade começa ser representada pela ideia de popular e aparece em várias partes da sociedade, inclusive ganhando destaque nos jornais como podemos ver no *O jornal do comércio* e transcrito pela revista *Cinearte* em 1935: “As companhias cinematográficas nacionais estão prestando um excelente serviço, reproduzindo cenas do interior do país. O público elegante das grandes cidades não compreende às vezes o valor dessa documentação.” (Bernardet & Galvão, 1983, p. 35).

O homem brasileiro ganha destaque, apresentando nas várias regiões do país, o que valoriza a unidade. Esse pensamento já estava na fala de Humberto Mauro em uma palestra em 1932: “No entanto, sabemos que agora, mais do que nunca, já é tempo de fazermos salientar o homem brasileiro, removendo para um segundo plano o cenário natural em que ele se move(...)” (Bernardet & Galvão, 1983, p. 28)

Como diz Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Galvão (1983, p.30), a busca de um cinema nacional, da “brasilidade”, deve acabar resultando também na descrição do “povo brasileiro”. Tal pensamento, apesar de se contrapor ao Brasil dos aeroplanos, dos carros e dos salões, ganha mais importância e a partir da década de 50, passa ser recorrente no cinema e na animação. Nessa época no país há uma gradativa migração da população do campo para a cidade, evidenciando a diferença entre esses dois “Brasis” – urbanizado e outro rural. Neste momento inicia a expansão de comunicação de massa proveniente de recursos privados que dá início à indústria cultural no Brasil.

As discussões sobre o cinema no Brasil se aprofundam. A partir desse período há diversos significados sobre Cultura Popular, tais como, aquele que falava que cultura popular não era apenas uma cultura vinda do povo, mas sim, aquela a que se fazia pelo povo. (Bernardet & Galvão, 1983, p.138) . O cinema entra em sintonia com outras áreas da cultura a fim de buscar uma originalidade e resistir a baixa atuação governamental na área da cultura durante os anos 50 e 60. No governo de Juscelino há uma grande intervenção do Estado na economia privilegiando a entrada de capital estrangeiro no país, o que resultou na diminuição da atuação do papel do governo na cultura.

Nesse cenário vemos a colocação que ocorreu durante o I Congresso Nacional de Cinema Brasileiro, em 1952, que reitera a ideia de educação como

⁵ O fenômeno cinematográfico que se desenvolveu no Rio de Janeiro a partir dos anos 40 é um marco. A produção ininterrupta durante cerca de vinte anos de filmes musicais e de chanchadas, ou a combinação de ambos, se processou desvinculada do gosto do ocupante e contrária ao interesse estrangeiro. (Gomes, 1980, p. 92)

resistência à invasão estrangeira: “(...) o cinema brasileiro, busca os seus enredos no folclore nacional, faz um cinema comercial, ao mesmo tempo em que educa e diverte o povo.” (Bernardet & Galvão, 1983, p. 72).

Nesse quadro de efervescência e mudança é lançado em 1953 o primeiro longa de animação brasileira, *Sinfonia Amazônica*, de Anélio Lattini. Através de uma forma lírica, o longa apresentava a riqueza da região amazônica por meio de suas lendas.

Sinfonia Amazônica conta sete lendas amazônicas típicas (“Noite”, “Formação do Rio Amazonas”, “Fogo”, “Caipora”, “Jabutí e a Onça”, “Iara” e “Arco-Íris”), amarradas pelo pequeno índio Curumi, que tem como companheiro de aventuras um boto. Além dessas, o filme apresenta outras personagens, como o malandro Jabuti, grande tocador de flauta, a Grande Cobra, mãe de todas as águas e sua filha Iara, a deusa das águas, o pássaro noturno Urutau, sempre apaixonado pela Lua, o arteiro Curupira, defensor da floresta, o temido Caapora, senhor da luz, o pássaro Japu, responsável por trazer o fogo sagrado do céu, o grande Mapinguari e o pajé da tribo. (Nesteriuk, 2011, p. 122).

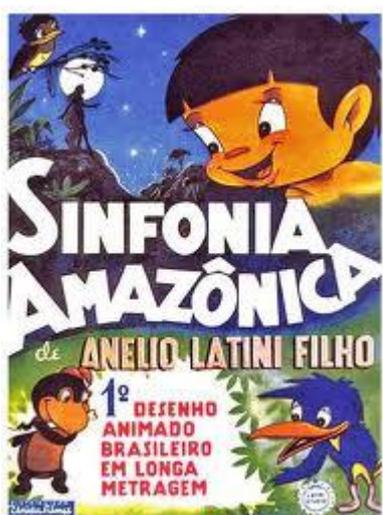


Figura 02 – Cartaz do primeiro Longa produzido no Brasil.

Nesse momento o INCE entrava em sua terceira fase, sob a direção de Tambellini, iniciada 1961. A produção passa ser descentralizada e há um estímulo a produção de filmes a cores e também de animação, alguns exemplos são *Milagre do Desenvolvimento*, de Alain Jaccoud e *H2O e Inflação*, de Saulo Pereira de Melo. Porém, essa mudança de prioridade fez o cinema educativo ter menos espaço e por isso diminui a sua produção.

A partir de 1964, o governo militar implanta sua política de crescimento econômico e em 1966 o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) se transforma no Instituto Nacional de Cinema (INC), que tinha o objetivo de formular e executar a política governamental relativa à produção, importação,

distribuição e exibição de filmes. Em carta, o cineasta Alberto Cavalcanti, um dos idealizadores do projeto, fala sobre o instituto para a revista inglesa *Sight*.

O instituto será uma organização que controlará as atividades de produção de filmes do governo e auxiliará a indústria privada. Isto não quer dizer que o INC será um ditador do cinema. O seu objetivo é ampliar a legislação existente (...) e proteger os técnicos e os verdadeiros industriais contra aventureiros que se lançam sem credências na produção de filmes. (Bernardet & Galvão, 1983, p. 52).

A ideia do instituto já existia desde a década de 40 e foi amplamente discutida em 1952 pelo governo Vargas, mas a mudança realmente só ocorre durante o Governo Militar. Nesse momento de transição de 50 para 60 surge o Cinema Novo⁶, com uma estética que valorizava e sintetizava o popular, foi um importante marco, pois destacava as classes desfavorecidas, não só a brasileira, simbolizava uma tendência ao terceiro mundo, ao mundo subdesenvolvido destacando a nossa especificidade. Outros movimentos dão continuidade a esse “pensar popular”, tais como o Novo Cinema Popular⁷ e a Tropicália.

Ainda nesse período, mais especificamente em 1969, é criada a melhor iniciativa governamental para o cinema brasileiro até o momento, a Empresa Brasileira de Filmes S.A - EMBRAFILME. Com o intuito de distribuir filmes no exterior visando difundir o filme brasileiro e seus aspectos culturais artísticos e científicos, seu poder aumenta em 1975 com a extinção do INC. As atribuições do antigo Instituto Nacional de Cinema passam ser conferidas à EMBRAFILME, com isso seu capital se amplia e algumas medidas como a lei do curta e a obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais de longa-metragem em todos os cinemas existentes no Brasil, proporcionando um grande impacto na produção nacional. A empresa trouxe a regularidade da produção do cinema, a garantia da exibição e distribuição no país e foi o período mais produtivo do cinema brasileiro. (Marson, 2006).

Essas medidas implementadas pela lei, que obrigavam a exibição de curtas nacionais antes de filmes estrangeiros, significou um grande avanço na produção de animação no Brasil.

Art. 13. Nos programas de que constar filme estrangeiro de longa-metragem, será estabelecida a inclusão de filme nacional de curta-metragem, de natureza cultural, técnica, científica ou informativa, além de exibição de jornal cinematográfico, segundo normas a serem expedidas pelo órgão a ser criado na forma do artigo 2º. (BRASIL. Lei nº 6.281, de 9 de dezembro de 1975).

⁶ Pensar o Brasil como totalidade era uma ambição do cinema dos anos de 1960 que, por sua vez, retomava o projeto modernista dos anos 1920 em seu desejo de destacar ou, talvez, construir a nossa especificidade. (Oricchio, 2003, p.59).

⁷ Há nitidamente nessa proposta de Nelson Pereira, uma tendência de redefinir as relações do intelectual, cineasta com essas formas de religiosidades. (Moraes, 1986, p. 16).

Essa mudança representou para o cinema de animação uma estabilidade e um amadurecimento que abriu um novo mercado para os animadores brasileiros, pois, a pouca exibição de tempos atrás foi superada. Começamos a ver uma diversificação de estilos e produção na área. Vemos nessa época diversos animadores produzirem animações com temáticas populares, tais como, *Caipora* de Chico Liberato e *As Quatro Estações*, de Stil.



Figura 03 – Cena do Curta *As Quatro Estações*.

Mas alguns obstáculos continuavam, como a força da cinematografia estrangeira, a falta do domínio da técnica, algumas falhas na legislação e a dificuldade de financiamentos específicos significavam grandes entraves (Moreno,1978). Assim, afirma Anélio Lattini em 1977, sobre o relançamento do seu filme *Sinfonia Amazônica*⁸:

Eu justamente parei de fazer cinema por não ter capital suficiente para empreender uma nova produção. Quer dizer, a chance de ganhar dinheiro e poder continuar produzindo inexistente, pois a legislação brasileira veta. O produtor estrangeiro pode relançar seus filmes e, a cada dia, aumentar seu lucro. Ora, cinema é dinheiro e sem dinheiro, não há cinema. O que o produtor mais precisa é de dinheiro para fazer novos filmes. (Moreno, 1978, p. 87).

Mas a década de 70 simbolizou realmente um início, construído através dos esforços de vários animadores através das décadas passadas. Esse início teve como apoio as resoluções do Conselho Nacional de Cinema – CONCINE⁹, criado em 1976, que assessorava o Ministério da Educação e Cultura na formação de políticas públicas para o cinema nacional. Esse período demonstrou

⁸ É o primeiro longa-metragem em preto e branco, de grande relevância pelo bom teor artístico, embora de notada influência de estilo Disney. (Moreno, 1978, p. 76)

⁹ Órgão responsável pelas normas e fiscalização da indústria e do mercado cinematográfico no Brasil, controlando a obrigatoriedade da exibição de filmes nacionais. (Marson, 2006, p.13).

uma luta para o fortalecimento da animação. Assim surgem as primeiras associações, uma delas foi Associação Brasileira de Cinema de Animação – ABRACAM, que tinha o interesse de conseguir financiamento estatal para produção de curtas de animação. Esse pensamento vai se consolidar décadas depois com o surgimento dos primeiros editais específicos para curtas de animação.

Desde os anos 60 o mercado se diversifica e muitos profissionais são absorvidos pelo mercado de publicidade. Nesse momento os filmes de animação também passam a ser destinados para televisão. A publicidade mantinha seu mercado de maneira independente e sustentável, devido ao grande volume de dinheiro que movimentava. A partir dos anos 80 é que essa diversidade de produção chega até à produção de série para televisão. Um exemplo dessa nova característica são os filmes da Maurício de Souza Produções, que destinam boa parte de sua obra para a área de televisão. Nesse cenário, o Ministério da Educação abre os primeiros financiamentos para séries brasileiras de televisão (Moreno, 1978).

As animações publicitárias para a televisão viram o principal caminho para a formação dos animadores brasileiros e essa demanda inicia a formação de importantes estúdios. Outro ponto de difusão de conhecimento são os festivais, os centros de estudos e os grupos. Tais como o centro Experimental de Ribeirão Preto, que apresentava longa metragem brasileiros, o CECA – Centro de Estudos de Cinema de Animação, que era composto por alunos da Escola de Belas Artes que no futuro formaram o Grupo Fotograma, que promoveu diversas mostras durante o final dos anos 60. Um dos marcos desse crescimento foi o I Festival Internacional de Cinema de Animação no Brasil de 1965 que possibilitou a profissionais da área e o público ter acesso a animações de várias partes do mundo. No âmbito estatal a principal ação para suprir a deficiência na formação dos profissionais e implementar a produção em animação foi o acordo de cooperação técnico-cultural entre Brasil e Canadá, que na década de 80 possibilitaram três brasileiros realizar estágio na National Film Board¹⁰ - NFB, do Canadá, dentre estes estava Marcos Magalhães. As iniciativas continuaram e em 1985, a parceria Embrafilme e NFB resultou na construção do Centro

¹⁰ O NFB é uma agência pública que tem atuação fundamental em produção e distribuição de filmes canadenses e filmes co-produzidos com estrangeiros, bem como outras obras audiovisuais, que revelam o Canadá para os canadenses e para o restante do mundo. O NFB foca suas atividades em um trabalho inovador, pioneiro e transformador que definiu seu perfil nos seus 70 anos de história. (Protocolo de cooperação cultural, 2009).

Técnico Audiovisual – CTA_v, que tinha o objetivo de contribuir na formação dos animadores e fomentar a produção nacional.

Apoiar o desenvolvimento da produção cinematográfica nacional, dando prioridade ao realizador independente de filmes de curta, média e, eventualmente, longa-metragem; estimular o aprimoramento da produção de filmes de animação e curta metragem; (...) promover a implantação de medidas voltadas à formação, capacitação e aperfeiçoamento de pessoal técnico necessário à atividade cinematográfica; (...) atuar como órgão difusor de tecnologia cinematográfica para núcleos regionais de produção e apoiar o surgimento deles. (texto retirado do site do CTA_v).

Dessa cooperação inicia a primeira turma do país com foco na capacitação profissional na área da animação, esse curso acontece no CTA_v, professores e equipamentos vindos do Canadá possibilitaram o compartilhamento de conhecimentos e intercâmbio de informações, o que possibilitou a expansão e o desenvolvimento da animação no Brasil nas décadas posteriores. Os dez estudantes dessa primeira turma representavam diversos estados e tinham a função de regionalizar a animação e qualificar pessoal para o mercado. A disseminação da arte animada pelo país se dá de acordo com a descentralização provocada pela escolha dos alunos que vinham de regiões distintas do país.

Esse empenho resultou na formação de um grupo de dez animadores com o seguinte perfil, na época: Aída Queiroz (Belo Horizonte, aluna de Belas Artes na UFMG), Cao Hamburger (São Paulo, animador de filmes super-8), César Coelho (Rio de Janeiro, cartunista formado em Belas Artes pela UFRJ), Daniel Schorr (Rio de Janeiro, formado em Comunicação pela PUC-Rio), Fábio Lignini (Belo Horizonte, animador na empresa "Pirilampo"), José Rodrigues Neto (Fortaleza, arquiteto), Léa Zagury (Rio de Janeiro, designer formada pela PUC-Rio), Patrícia Alves Dias (Olinda, assistente de cinema), Rodrigo Guimarães (Porto Alegre, arquiteto), Telmo Carvalho (Vitória, desenhista). Junto a esse grupo estão três professores, Marcos Magalhães e os canadenses Jean-Thomas Bedard e Pierre Veilleux e alguns técnicos que voltavam do estágio no NFB. (Inagaki et al. 2012, p.8)

Ainda nessa década, em 1986, é homologada a primeira legislação federal de incentivo fiscal à produção cultural, lei nº 7.505, também conhecida como lei Sarney.

Mas o final da década representou o agravamento da crise nacional e internacional, o país mergulhou num período difícil. A auto-sustentabilidade do cinema brasileiro se rompe, devido a vários fatores. A chegada do videocassete, o aumento do preço da bilheteria, tensões internas no meio cinematográfico e a popularização da televisão no país foram um dos fatores que contribuíram para a instabilidade no setor. Em 1990 acontece a extinção da Embrafilme, sancionada

pelo Presidente Fernando Collor¹¹ de Melo, quando acabou com o Ministério da Cultura. Na visão do governo a cultura passa ser uma “questão de mercado” e sua responsabilidade foi retirada. (Marson, 2006, p.13).

O que podemos avaliar com alguma certeza no nosso mundinho de imagens verde-amarelas é que em março de 1990, depois de quase cinco anos de crise, o meio cinematográfico aceitou, sem maiores discussões, a extinção da Embrafilme, da reserva do mercado e o fim do nacionalismo protecionista. Collor não inventou nada; o áulico paraibano só atendeu aquilo que Hector Babenco, Silvio Back, Carlos Reichenbach, Chico Botelho, Carlos Augusto Calil, Roberto Farias, Nelson Pereira dos Santos e a crítica na imprensa liberal pediram. Depois de cinco anos de crise todos carimbaram seu passaporte para o mercado neoliberal, e sem bilhete de volta. Só houve frustração quando o avião decolou. Aí, todos perceberam que tinham ido pro espaço, literalmente. De Deus, Collor passou a ser o Diabo na Terra do Sol. (Marson, 2006, p. 23).

A animação e o Cinema Brasileiro sofrem um grande impacto e sua produção cai drasticamente. As produções de animação dessa época sobrevivem através de curtas produzidos em universidades e iniciativas autorais. O cinema nacional chega à alarmante produção cinematográfica de três filmes feitos em 1992, insignificante quando comparada à produção de longas nos anos 80 que chegavam a setenta títulos por ano (Marson, 2006). Sem os mecanismos de proteção o cinema americano tomou conta das telas e confirmou sua hegemonia.

A reação só se concretiza a partir de 1995 com a implementação de novas leis de fomento, lançadas a partir de 1991. O cinema inicia a fase chamada de Cinema da Retomada¹². Nesse período, em 1993, surge o festival de animação mais importante do país, o Anima Mundi, e a partir de 1998 através do festival, vemos um aumento da produção nacional que resultará no estágio da animação atual.

¹¹ O presidente Collor promoveu uma ampla liberalização da economia, abrindo o país para as importações sem preocupações muito grandes com o produto nacional e o mercado interno, e essa liberalização se aplicava também aos produtos culturais. (Marson, 2006, p. 31).

¹² O Cinema da Retomada é geralmente compreendido como o cinema brasileiro produzido entre 1995 e 2002, durante o governo Fernando Henrique Cardoso, a partir da entrada em vigor da lei do Audiovisual. (Marson, 2006, p.14).