

## **A Consolidação da Globo Filmes e os Ciclos do Cinema Brasileiro: O Dado da Anistoricidade na Produção Fílmica Contemporânea<sup>1</sup>**

Wesley Pereira de CASTRO<sup>2</sup>

César BOLAÑO<sup>3</sup>

Universidade Federal de Sergipe (UFS), São Cristóvão, SE

### **RESUMO**

Desde a sua origem, o cinema brasileiro é marcado pela existência de ciclos produtivos, que deixam evidente a dependência do mesmo em relação ao Estado. O fechamento da Embrafilme, principal órgão de financiamento estatal do cinema brasileiro, mergulhou a produção cinematográfica nacional num ostracismo que dura até meados da década de 1990, quando surgem novas leis de coprodução privada. Em 1998, é criada a Globo Filmes, empresa que intersecciona as produções cinematográficas com padrões tecnoestéticos provenientes da televisão, incorrendo num caráter anistórico dissonante em relação aos ciclos produtivos anteriores.

**PALAVRAS-CHAVE:** cinema; brasileiro; mercado; Globo; ciclos.

A história do cinema brasileiro é atravessada por depreciações constitutivas em relação a outras cinematografias. Se, por um lado, os Estados Unidos da América assimilaram pioneiramente “os parâmetros de desenvolvimento da economia contemporânea, em que o conteúdo audiovisual é fundamental” (MATTA, 2010: 37), por outro, no Brasil, o cinema, desde as suas manifestações iniciais, esteve relacionado ao conceito de ciclo, visto que ameaças de extinção e posteriores “renascimentos” estiveram vinculados a problemas técnicos estruturais e a um problema crônico de distribuição dos produtos nacionais em relação à produção internacional hegemônica. Assim, “ao contrário das cinematografias desenvolvidas, onde um dos temas de análise é a permanência de estilos e gêneros, no cinema brasileiro estamos sempre debatendo as radicalidades, os estados agônicos” (SOUZA, 1993: 57), em que a questão do financiamento público, como forma de suprir as incipiências da indústria cinematográfica, torna-se essencial.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na Divisão Temática de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, da Intercom Júnior – VII Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Estudante de graduação, 4º período do curso Comunicação Social – Habilitação Jornalismo da UFS, e-mail: [flmcstr@ufs.br](mailto:flmcstr@ufs.br).

<sup>3</sup> Orientador. Universidade Federal de Sergipe, e-mail: [bolano.ufs@gmail.com](mailto:bolano.ufs@gmail.com)

Os diferentes ciclos do cinema brasileiro, comumente dependente do Estado, caracterizam-se por padrões de produção que se distinguem do “padrão Globo que qualidade” que marca a hegemonia da Rede Globo no mercado brasileiro de televisão, o qual “se desenvolve à margem do cinema e se transforma, com base em uma forte produção audiovisual própria, em um caso paradigmático de indústria cultural fortemente concentrada” (BOLAÑO & MANSO, 2009: 91). Com o fechamento definitivo da Embrafilme em 16 de março de 1990, através da Medida Provisória nº 151, assinada pelo então presidente Fernando Collor de Mello, a produção fílmica nacional enfrentou uma redução quantitativa oriunda da dificuldade em se conseguir financiamento e, principalmente, devolver os investimentos adotados nos filmes a seus produtores. Nas palavras da produtora Sara Silveira, em depoimento concedido ao crítico Jean-Claude Bernardet, isto acontece porque “o cinema brasileiro não tem a menor condição de se autogerir, ou seja, de fazer filme, ter bilheteria, o dinheiro voltar (...). Isso se chama indústria. No cinema brasileiro não existe indústria. Existe ainda um cinema artesanal<sup>4</sup>” (BERNARDET, 2009: 279).

Diversos autores chegam a uma conclusão semelhante a respeito da inevitável dependência entre o cinema brasileiro e as intervenções estatais, visto que, segundo Lucia Nagib, “não dá para acreditar na retomada de mercado sem ter o Estado como parceiro” (NAGIB: 2002: 378). A fim de que se entenda como a Globo Filmes alavancou o seu poderio, a partir da fase que passou a ser designada como “Retomada do Cinema Brasileiro”, convém fazer um breve retrospecto acerca dos principais ciclos que constituíram o cinema brasileiro, desde o final do século XIX, quando se instaurou o primeiro debate acerca da necessidade de constituição de uma indústria nacional de filmes.

### **1. Dos mitos de formação à experiência frustrada da Vera Cruz**

O primeiro fato de destaque no breviário da história do cinema brasileiro aqui pretendido é a polêmica disseminada sobre qual seria o seu mito fundador essencial: se a exibição de “fotografias vivas” proporcionada por José Roberto da Cunha Salles em novembro de 1897 ou a filmagem da Baía de Guanabara por Afonso Segreto em junho de 1898. Se o primeiro evento-mito representa uma experiência pioneira de apropriação comercial de uma espécie de cinema primitivo, o segundo é destacado por seu caráter constitutivo enquanto realização eminentemente brasileira, não obstante seu realizador ser um

---

<sup>4</sup> Vale ressaltar que Sara Silveira, junto ao cineasta Carlos Reichenbach e à coprodutora Maria Ionescu, fundaram, em 1988, a empresa Dezenove Sons e Imagem.

imigrante italiano com interesses bastante particulares e não necessariamente coadunados ao que poderia se chamar, àquela época, de identidade nacional.

A consideração basilar de que a matéria do artista “é historicamente formada, e registra de algum modo o processo social a que deve a sua existência” (SCHWARZ, 2001: 80), leva-nos a entender, a partir deste ponto de partida mitológico dicotômico, a entrada em cena da Globo Filmes, no final do século XX, como um sistema de produção que altera consideravelmente “não só a forma de se fazer cinema, como também a estrutura da indústria cinematográfica brasileira” (BOLAÑO & MANSO, 2009: 96), através da promoção da concentração em grandes produtoras que atuam em diferentes parcerias com aquela empresa e, conteudisticamente, através de generalizações temáticas que reaproveitam os estereótipos cômicos nacionais que foram disseminados nas chanchadas e em suas variantes eróticas consolidadas durante a década de 1970<sup>5</sup>.

Apesar da disputa assimétrica entre filmes realizados por cineastas brasileiros e produções estrangeiras, que marcou o período, “alguns abnegados continuaram a realizar filmes nacionais, construindo, algumas vezes movimentos locais que ficaram conhecidos na história do cinema brasileiro pelo nome de ciclos: Campinas, Recife, Pelotas, Guaranésia, Cataguases” (CATANI & SOUZA, 1983: 16). Desses ciclos, surgiram aqueles que podem ser considerados os primeiros “autores” brasileiros, com destaque primordial para José Medina, Luís de Barros e Humberto Mauro. Se o primeiro se destacou pela “apologia do conservadorismo moral e político” (BERNARDET, 2009: 43) e o segundo como “um marco na confecção de filmes populares” (CATANI & SOUZA, 1983: 27), o terceiro chama a atenção por seu projeto cinematográfico mais delimitado, autoral e, acima de tudo, minuciosamente preocupado com a questão da reafirmação do caráter nacional.

Os filmes que Humberto Mauro realizou sob o “ciclo Cataguases” (ou seja, os filmes que realizou em sua cidade mineira natal), entre as décadas de 1920 e 1930, sendo o mais famoso “Ganga Bruta” (1933), dialogavam diretamente com as revoluções técnicas, estéticas e narrativas atreladas às vanguardas europeias, mas, ao mesmo tempo – e principalmente – nutriam-se de personagens e situações essencialmente brasileiros, tendo como elementos recorrentes o bucolismo rural, uma redefinição do estereótipo do cachaceiro e uma trilha sonora composta por modinhas tipicamente nacionais. Segundo o cineasta Glauber Rocha,

---

<sup>5</sup> Ao lado dos documentários ditos “naturais” sobre os locais turísticos do país, os primeiros exemplares a serem dignos do gentílico “brasileiro” são fitas cariocas que aproveitavam tipos cômicos e figuras populares da época, bem como as produções carnavalescas que se difundiram a partir do final da primeira década do século XX, conforme destacam Afrânio CATTANI e José Inácio de Melo SOUZA (1983).

que, na década de 1960 adotou esse cineasta como uma de suas principais referências identitárias, “a tradição de Humberto Mauro não é apenas estética e cultural, mas é também uma tradição de produtor que não encontra eco no delírio milionário de hoje” (ROCHA, 2003: 49), obrigando a repensar o cinema no Brasil a partir de um viés crítico.

Enquanto Humberto Mauro lutava para erigir o seu cinema concatenado com “o despojamento que vem do verdadeiro artista no seu contínuo diálogo com a realidade, uma relação dialética que o leva à crítica e à prática transformadoras” (ROCHA, 2003: 54), avança a construção de um cinema popularesco que encontra na Cinédia e na Atlântida as produtoras mais consolidadas na disseminação de filmes protagonizados por artistas cômicos provenientes do rádio, cujos temas eram carnavalescos, centrados em quiproquós amorosos e predominantemente musicais. Consolidava-se aí a fase mais proveitosa da chanchada, gênero que já havia sido profícuo na década de 1920, mas que, com o advento do cinema sonoro, “implicou diversas modificações nos ramos da incipiente indústria cinematográfica do país” (CATANI & SOUZA, 1983: 22), tornando obrigatória uma reciclagem técnica que, para além de seus altos gastos, engendrava bons resultados de bilheteria.

A rapidez com que as chanchadas eram realizadas e lançadas no mercado e a similaridade de seus ‘leitmotivs’ causava uma recepção negativa por parte dos críticos, que costumavam tratar com desdém esses filmes, malgrado a aceitação popular dos mesmos, decorrente principalmente da reprodução de “rótulos nacionais”. Os espectadores, por outro lado “não davam a mínima para o crítico (...) que declarava inexistir argumento no filme (...) nem para o ‘plebismo’ do título” (CATANI & SOUZA, 1983: 43) e lotavam as sessões, havendo, inclusive, situações em que um mesmo filme era exibido simultaneamente por dois ou três cinemas de um mesmo bairro.

No afã por responder aos clamores críticos que insistiam em tachar as chanchadas de improvisadas, descuidadas e centradas no humor chulo, alguns industriais paulistanos abriram mão de um impressionante investimento financeiro e da contratação de alguns dos mais renomados técnicos europeus para fundar, em novembro de 1949, a companhia cinematográfica Vera Cruz, que produziu, de “Caiçara” (1950, de Adolfo Celi & Tom Payne) a “Floradas na Serra” (1954, de Luciano Salce), dezoito filmes cuidadosamente elaborados, mas não necessariamente aceitos ou compreendidos pelo grande público.

Se, por um lado, “foi graças às chanchadas e à receptividade alcançada junto ao grande público que a indústria brasileira de filmes conseguiu sobreviver, apesar da enorme concorrência estrangeira” (CATANI & SOUZA, 1983: 88), as produções da Vera Cruz investiram numa tentativa de concorrência técnica baseada em modelos estrangeiros,

construindo imponentes estúdios em moldes hollywoodianos – guardadas as devidas proporções – e produzindo filmes baseados em grandes obras literárias ou dramas universais, o que explica, por exemplo, o bem-sucedido desempenho no exterior de filmes como “O Cangaceiro” (1953, de Lima Barreto) e “Sinhá Moça” (1953, de Tom Payne), ambos premiados em festivais internacionais de cinema. Segundo o produtor italiano Franco Zampari, presidente da companhia, a qualidade dos filmes produzidos não apenas asseguraria a presença do público como também “venceria os entraves da comercialização e a batalha do mercado” (BERNARDET, 2009: 46), o que, obviamente, não aconteceu. O caráter industrial da Vera Cruz e o subsequente fracasso da mesma permitem um cotejo posterior com os objetivos da Globo Filmes, numa chave quase contraexemplar.

## **2. As correntes autorais do cinema brasileiro**

A falência do mito do cinema industrial representado pela Vera Cruz fez com que os envolvidos com cinema no Brasil repensassem os seus parâmetros, abrindo espaço para que, na década de 1960, influenciados por manifestos cinematográficos oriundos da Europa, um grupo de intelectuais buscasse no cinema a representação crítica da modernidade da vida nacional, guardando “tanta independência quanto fosse possível em face do aparelho tecnológico e econômico, em última análise, sempre orientado pelo inimigo” (SCHWARZ, 2002: 32).

Assim, surgiu o Cinema Novo, embasado nas premissas da ‘Estetyka da Fome’ redigida por Glauber Rocha, que reagia contra um condicionamento político e econômico tendente ao raquitismo artístico. “Assumindo uma forte tônica de recusa industrial – terreno do colonizador, espaço da censura ideológica e estética – o Cinema Novo foi a versão brasileira de uma política de autor que procurou destruir o mito da técnica e da burocracia da produção, em nome da vida, da atualidade e da criação” (XAVIER, 2001: 63).

O inconformismo ostensivo que marcava as produções do Cinema engendraram um debate sobre o papel da comunicação direta com o público, visto que, se, por um lado, “o Cinema Novo que tende a se entrosar no conjunto da sociedade, ou está falhando, não conseguindo realizar suas intenções, ou está sendo assimilado e neutralizado pela sociedade, em perigo de ser deglutido” (BERNARDET, 2009: 140), por outro, a marginalização crescente e conseqüente do Cinema Novo conduziria a um sufocamento completo, caso ele não criasse condições adequadas de produção e divulgação. Nas palavras do próprio Glauber Rocha, “nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo

sentida, não é compreendida” (ROCHA: 1965), o que justifica a necessidade premente, demonstrada até o último filme que realizou – “A Idade da Terra” (1980) – de enfrentar as grandes questões sociais, de modo que sua carreira foi marcada por “um estranhamento crescente em face dos projetos iluministas, dos horizontes históricos de uma cultura laica, e procurou no mito, na religião do oprimido, as matrizes para sua redenção da vida contemporânea” (XAVIER, 2001: 154).

Não obstante a sua insistente utilização de temas e questões eminentemente populares – utilizando recorrentemente o personagem do sertanejo oprimido em suas obras – e de suas inúmeras tentativas de diálogo com o público, Glauber Rocha foi rejeitado tanto pelos espectadores quanto por cineastas dissidentes do Cinema Novo.

No final da década de 1960, aparecia o Cinema Marginal (ou “pós-novo”), ainda mais radical e contestador, pois, enquanto o Cinema Novo “lidava com certezas, apontava saídas, o pós-novo lidava com a dúvida, não via saída nenhuma, o desfecho era sempre uma estrada vazia”, conforme sintetiza o cineasta Carlos Reichenbach, em depoimento concedido a Lucia Nagib (NAGIB, 2002: 373).

Tendo surgido no auge da repressão ditatorial, o Cinema Marginal tem como tema recorrente o desencanto, de modo que “sua rebeldia elimina qualquer dimensão utópica e se desdobra na encenação escatológica, feita de vômito, gritos e sangue, na exacerbação do ‘kitsch’, no culto ao gênero horror subdesenvolvido” (XAVIER, 2001: 76), cuja linguagem é agressiva e comumente metalinguística. Obviamente, o Cinema Marginal não se destinava a uma aceitação popular. Muito pelo contrário, apregoava a perene contestação dos valores que o público estava acostumado a consumir, no período, relacionados ao tipo de filmes que floresceu sob a égide rotular da pornochanchada.

Principalmente no início da década de 1970, o carnaval, o homem urbano brasileiro e a política passam a ser tematizados sob um viés paródico ou chanchadesco e são recuperados em filmes estandardizados que tinham como elemento adicional em relação aos moldes antigos a sexualidade. Estrelas televisivas e belas mulatas do carnaval carioca costumavam aparecer nesses filmes, envolvidas em situações cômicas de adultério, impotência sexual ou insinuações de pederastia ridicularizada, pretextos para que regiões glúteas e mastológicas aparecessem na tela a cada minuto. Os títulos de filmes dessa época (“Como é Boa Nossa Empregada”, “Com as Calças nas Mãos”, “Gente Fina é Outra Coisa”, “Ainda Agarro Esta Vizinha”, “Quando as Mulheres Querem Provas”) eram bastante elucidativos acerca de seus óbvios intentos de manutenção dos preconceitos e dos interesses de consumo erótico por parte do público.



Na década de 1980, mais especificamente numa região paulistana conhecida pela atividade de baixo meretrício, mas comumente frequentada por universitários e profissionais de cinema, os mesmos temas de propensão à sexualidade foram revestidos de uma conotação política (e psicanalítica) irônica, que fazia coro ao clamor popular pela abertura democrática do Brasil, no sentido do que, ao contrário do que acontecia com a pornochanchada na década anterior, os filmes da Boca do Lixo utilizam a sexualidade como ferramenta discursivamente contestatória, o que, obviamente, causou problemas com a censura e ignorância por parte da imprensa oficial, ideologicamente associada à ditadura militar então em vigor.

Não obstante a qualidade contedutístico-discursiva de muitos dos filmes dessa época, principalmente a cargo de roteiristas e técnicos eruditos como o próprio Carlos Reichenbach, Ody Fraga, Jean Garrett e do astuto produtor e canastrão sensual David Cardoso, os críticos comumente rejeitavam esses filmes por conta de seu “mau gosto estético” (leia-se reiterada exposição de genitálias femininas e masculinas, fato raro até mesmo nas pornochanchadas), enquanto alguns destacavam que, nelas, o sexo repetitivo e multiplicado em diversos parceiros não seria o elemento mais diretamente relevante e sim uma metáfora involuntária sobre a sociedade global em que vivem os espectadores. Em outras palavras, “esse sexo técnico e quantitativo, esse desprezo pelo outro, essa valorização do capaz contra o incapaz e o ineficiente são traços da vida social” (BERNARDET, 2009: 208).

Com a abertura democrática e a penetração no mercado exibidor brasileiro de numerosas produções pornográficas estrangeiras outrora proibidas pela censura nacional, o cinema brasileiro passou a ser associado a algo que não presta, sendo que ficava patente “uma campanha moral e estética tipo senhoras do chá das cinco. A luta é contra uma imagem cinematográfica que revelaria um inconveniente da sociedade brasileira” (BERNARDET, 2009: 206).

### **3. A extinção da Embrafilme e o surgimento da “Retomada”**

A rejeição do público aos filmes realizados no Brasil, seja por causa da injusta competição com os ‘blockbusters’ estrangeiros, seja pelo interesse cada vez maior despertado pelos programas de televisão – que se apropriavam dos elementos chanchadescos antes difamados pelos críticos, mas agora moralizados sob a égide um “padrão de qualidade” estrategicamente definido para garantir fidelização do público – deixou entrever uma situação em que “a realização de filmes brasileiros estava tão periclitante que mesmo os fabricantes em série de filmes pornográficos, uma área que tinha experimentado notável incremento depois

de 1982-1985 estavam sentindo os efeitos da crise” (SOUZA, 1993: 52). Nessa época, o papel assistencial desempenhado pela Embrafilme, que tentava assegurar medidas protecionistas como a reserva de mercado de 140 dias e as leis que garantiam a exibição de curtas-metragens, era fundamental.

Criada em 1969, a Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes S.A – “ditou as bases da trajetória competitiva do cinema brasileiro nas salas de exibição até 1990” (MATTA, 2010: 43), através de estratégias como o financiamento à produção e, a partir de 1974, a distribuição e a coprodução de filmes nacionais. A competição enfrentada pelo cinema brasileiro em relação às mídias de exibição doméstica (no caso, a TV e o emergente videocassete) aliou-se à crise de mercado interno desencadeada pelas estratégias agressivas dos filmes hollywoodianos reestruturados após a metade da década de 1970, principalmente através das produções realizadas por diretores como George Lucas e Steven Spielberg, que, com sua pletera de efeitos especiais e enredos arquetípicos, obtiveram audiências avassaladoras em todo o mundo.

No final da década de 1980, a Embrafilme era acusada de estar vinculada a uma censura ideológica que se preocupava muito mais com um projeto cinematográfico do que com um projeto econômico. Jornalistas influentes como Matinas Suzuki ou Paulo Francis escreveram artigos polêmicos que criticavam a estatização de um suposto “olhar oficial” vinculado à Embrafilme, que, segundo eles, desvalorizavam o próprio mercado pela tentativa de fomentar o interesse do público através de decretos autoritários. É sob a influência desse tipo de argumentação que, “em março de 1990, depois de quase cinco anos de crise, o meio cinematográfico aceitou, sem maiores discussões, a extinção da Embrafilme, a reserva de mercado e o fim do nacionalismo protecionista” (SOUZA, 1993: 54).

O resultado é o quase ostracismo em que o mercado cinematográfico brasileiro mergulhou no início da década de 1990, em que a produção total de filmes brasileiros por ano estava abaixo de dez títulos, distribuídos exiguamente no mercado exibitório nacional, malgrado alguns títulos obterem aval crítico positivo nos festivais de cinema do período, respondendo pela sobrevivência de um cinema brasileiro que emitia fraquíssimos sinais vitais.

Com a promulgação da Lei do Audiovisual, em 1993, dois artigos legislativos alavancariam um novo estímulo produtivo: o artigo primeiro, que permite aos contribuintes a dedução de parte do imposto de renda associado aos investimentos adotados em obras audiovisuais independentes brasileiras; e o artigo terceiro, que possibilita que “as distribuidoras de filmes estrangeiros abatam até 70% do imposto cobrado sobre a sua remessa



de lucros, desde que os recursos incentivados sejam aplicados na produção de obras audiovisuais brasileiras independentes” (BERNARDET, 2009: 278).

Em consequência, a produção aumenta, havendo uma resposta positiva de público aos filmes realizados principalmente a partir de 1995, ano do sucesso de “Carlota Joaquina, Princesa do Brazil” (1995, de Carla Camuratti), que, “independente de qualquer julgamento de qualidade estética, funciona como espécie de marco zero da retomada do cinema brasileiro” (ORICCHIO, 2003: 26). Nessa fase, publicitariamente batizada como “Retomada” – termo bastante criticado por irrelevar a historicidade associada aos diversos ciclos de ressurgimento do cinema brasileiro – a produção de filmes brasileiros cresceu bastante e os resultados satisfatórios de bilheteria atraíram o interesse não apenas das ‘majors’ norte-americanas como também da mais poderosa rede de televisão do Brasil, que resolve entrar no mercado e cria a Globo Filmes em 1998. Antes disso, alguns problemas discursivos basilares da “Retomada” já puderam ser verificados, por mais que estes fossem oportunamente relegados a segundo plano nas resenhas jornalísticas deslumbradas com as novas estatísticas mercadológicas.

Um dos problemas mais destacados é que os filmes com temáticas críticas ou de enfrentamento às ideologias dominantes continuavam a encontrar enormes dificuldades para serem distribuídos. Como o cinema brasileiro é agora tributário de uma determinada forma de produção baseada em renúncia fiscal e no controle dos departamentos de ‘marketing’ das empresas investidoras, a exaltada diversidade de produtos cinematográficos continua a satisfazer prioritariamente uma “concepção de mercado, ou melhor, do supermercado, com suas gôndolas cheias de produtos atrativos, capazes de satisfazer o gosto de um consumidor já saturado pela oferta e pela publicidade” (ORICCHIO, 2003: 30).

#### **4. A consolidação da Globo Filmes e a transposição de um modelo cinematográfico oriundo da televisão**

Entendendo-se que “o consumo é a variável-chave que estabelece o elo entre a economia e a cultura no capitalismo” (BOLAÑO, 2000: 101), e que, tanto na era das chanchadas quanto agora, “a ira dos críticos não influenciava o grande público, que praticamente não lia jornais – e, quando lia, estava mais interessado nas páginas policiais ou nas manchetes políticas” (SOUZA, 1983: 86), a Globo Filmes investe pesadamente numa estratégia de reconquista de público, baseada tanto na intersecção com o modelo televisivo hegemônico, quanto numa reestandardização temática que admite que o filme “é um artigo de

consumo que visa o lucro, como outro qualquer, mas, (...) juntamente com toda a alienação e confirmação de preconceitos que ele traz (...) tinha elementos de identificação com a situação objetiva vivida pelo público” (BERNARDET, 2009: 209). Ao contrário da sexualidade machista e chistosa que pululava nas pornochanchadas, por exemplo, um dos temas mais recorrentes da produção brasileira atual é uma “visão moderna do relacionamento amoroso, aparentemente nada conservadora, porém também nada subversiva” (ORICCHIO, 2003: 79).

No caso específico da Globo Filmes, o que se destaca é a implantação de “um padrão de produção bastante homogêneo, que se beneficia, ademais, do padrão tecnoestético televisivo que, nestes mais de 40 anos de telenovelas, condicionou fortemente o olhar do espectador” (BOLAÑO & MANSO, 2009: 93). No cinema brasileiro noventista, cineastas provenientes da classe dominante passam a dirigir seus olhares para as classes pobres a partir de um viés falsamente conciliatório em que, “embora primando pela postura politicamente correta, os novos filmes não apresentavam um novo projeto político (...), ao retratar problemas sociais que vão se resolver no plano das relações familiares e de amizade” (NAGIB, 2007: 16).

Essa tendência fez com que Ivana Bentes disseminasse a expressão “cosmética da fome”, numa comparação pejorativa com o Cinema Novo, visto que, segundo ela, ao contrário do que acontecia no movimento cinematográfico capitaneado por Glauber Rocha, os filmes da “retomada” – em especial, os produzidos pela Globo Filmes – focalizam em seus enredos e cenários dramas individuais que suplantam os clamores sociais e os conflitos de classe, em que o ponto de vista político é adotada mais como elemento nostálgico do que propositivo<sup>6</sup>.

Retomando um debate antigo, portanto, os posicionamentos estéticos e discursivos dos profissionais cinematográficos que trabalham neste esquema são marcados pela esquizofrenia, em que “a esterilidade crítica produz um rigorismo dependente de subjetividades dialeticamente estruturadas com camisas de força” (ROCHA, 1979: 197). Nas palavras do cineasta Sylvio Back, para além de seus incrementos numéricos, o cinema da “retomada” (e, por extensão, da Globo Filmes) “é um cinema asséptico, um cinema pudico, escarnado politicamente, um cinema sem assinatura, sem autoria” (NAGIB, 2009: 86).

Servindo-se de uma lógica televisiva patenteada, de uma empatia programada e ensaiada com um público viciado em fórmulas televisivas e com o transporte de ritmos cênicos e montagem veloz oriundas dos produtos televisivos, a Globo Filmes, em vista de um

---

<sup>6</sup> Nesse sentido, tais filmes se adéquam àquilo que Fredric Jameson tacha de “cinema nostalgia”, pois são marcados pela “virtual formação de um sintoma, uma compensação formal pelo enfraquecimento da historicidade em nossa época” (JAMESON, 1995: 133).

padrão tecnoestético mais amplo, “inaugura uma nova forma de fazer cinema no Brasil, que o subordina a uma lógica mais global de rentabilização e controle de audiências” (BOLAÑO & MANSO, 2009: 94). Esta “nova forma de fazer cinema”, entretanto, é marcada pela anodinia e causa a insatisfação de cineastas autorais por causa da autocensura induzida pela vigilância dos produtores sem consciência estética, que propõem aos realizadores situações fáceis e baratas que desembocam num descomprometimento tanto com as necessidades políticas quanto com as condições históricas do cinema nacional.

Ao contrário dos debates profícuos e eventualmente polêmicos entre cineastas, críticos e público que os demais ciclos do cinema brasileiro desencadeavam, a Globo Filme despeja no mercado filmes dramaturgicamente anistóricos, num sistema produtivo “que referenda a vivência dominante: é preciso correr para sobreviver no mercado de trabalho. A velocidade se tornou quase uma segunda natureza, quando na verdade ela é uma forma de gerir a sociedade” (XAVIER, 200: 13). O que é propagandeado como uma proposta moderna de enfrentamento dos problemas de financiamento do cinema brasileiro, portanto, escamoteia uma aceitação acrítica das estruturas sociais, marcada pela perda da historicidade constitutiva e pela tendência à dissolução de “tradições de nossa cultura cinematográfica, visto que a concorrência obriga a empresa vencedora a recontar a história do campo a seu favor” (BOLAÑO & MANSO, 2009: 97).

Analisando o problema a partir das condições de funcionalidade (publicidade e propaganda) que as indústrias culturais devem cumprir no capitalismo avançado, cabe destacar como a Rede Globo de Televisão (e, por conseguinte, a Globo Filmes) serve-se de sua capacidade de atrair os espectadores para instaurar a função *programa* a partir da satisfação de determinadas necessidades psicossociais do próprio público. Esta satisfação é efetivada quando formas orgânicas de criação de significados ligados à cultura popular são deslocadas e apropriadas pela Indústria Cultural, de modo que “essa apropriação é um processo permanente que se desenvolve de acordo com um movimento circular de constante interação entre a cultura de massa e as culturas populares e de resistência” (BOLAÑO, 2000: 241).

Em meio à disseminação de uma variedade apenas aparente de formas e conteúdos, todos eles subordinados ao padrão tecnoestético herdado da própria televisão, os produtos audiovisuais a ela relacionados eventualmente cedem espaço a discursos que parecem zombar da hegemonia da emissora televisiva por detrás da Globo Filmes, quando esta zombaria é a mera transposição de uma ironia vicária chancelada pelo apagamento das contradições históricas que fizeram com que a Rede Globo se erigisse a partir de conchavos ditatoriais que,

em alguns de seus filmes [vide “Casseta & Planeta – A Taça do Mundo é Nossa!” (2003, de Lula Buarque de Hollanda), “O Ano em que Meus Pais Saíram, de Férias” (2006, de Cao Hamburger) e “Simonal – Ninguém Sabe o Duro que Dei” (2009, de Micael Langer, Calvito Leal & Cláudio Manoel)] apenas *finje* combater. Ou seja, “a rede brasileira que nasceu e se frutificou à sombra da ditadura, que somente chamou-a por este nome após a instauração do Governo Sarney, transforma em noveleta edulcorada todo este período, dando aos antigos aliados o nome de ‘vilões’ e aos antigos inimigos o novo nome de ‘mocinhos’, e reserva-se ao direito de não citar a sua própria participação no apoio a esta ditadura” (CECÍLIO NETO, 1993: 75).

A consciência de que, “uma vez ‘retomada’, a produção cinematográfica [brasileira] avança para uma outra etapa, procurando se estabilizar e solidificar” (NAGIB, 2005: 17) traz à tona o embate entre os dois tipos de profissionais que tentam sobreviver neste contexto produtivo dominado pela Globo Filmes, que “tende a dissolver inclusive tradições da nossa cultura cinematográfica, visto que a concorrência obriga a empresa vencedora a recontar a história do campo a seu favor” (BOLAÑO & MANSO, 2009: 97). Noutros termos, é um debate sócio-histórico mas também estético, visto que a estética não apenas é indistinguível de sua ontologia como é “também social e histórica do começo ao fim, exatamente através da mediação da própria forma, desde que se leve em conta a historicidade da percepção” (JAMESON, 1995: 03). Para além da ainda bastante incompreendida luta entre a preservação do mercado interno contra a invasão do produto dominador estrangeiro, “a força crescente do cinema comercial, a luta pelas verbas, a evolução ideológica, tudo isso leva a uma politização crescente do meio cinematográfico e a se tornarem cada vez mais atuantes nas contradições internas” (BERNARDET, 2009: 133).

Se, por um lado, resiste a verve provocadora de artistas como Júlio Bressane, Sérgio Bianchi e Cláudio Assis, que levam à frente “uma cósmica frustração diante de vozes que se coletivizam através de uma revolucionária língua de letras, sons, imagens, cores, movimento, aventura física e transcendência – a desintegração dialética – algo além do mecanicismo ascético que faz dos críticos profetas amargurados da miséria cultural” (ROCHA, 1979: 197), por outro, há aqueles que, como Fábio Barreto, Cláudio Torres e os cineastas oriundos da Rede Globo de Televisão, assimilam-se facilmente às novas condições de mercado por acreditarem que qualquer tipo de engajamento ideológico é limitador, que os números de bilheteria revelam a aceitação do público e que a crítica de cinema é “um reflexo da elite brasileira culpada, que (...) não gosta de si mesma e tem horror e raiva de quem é patriota, de quem gosta de si e ainda consegue êxito” (NAGIB, 2005: 101).

Nas palavras de um profissional cinematográfico que refletia sobre o papel do enfretamento do cinema nacional contra os atributos hollywoodianos, antes mesmo da criação da Globo Filmes, “o papel do cinema brasileiro e de todas as outras cinematografias, principalmente do Terceiro Mundo, [é] existir. Enquanto estivermos vivos, a batalha geopolítica mundial não estará terminada” (CECÍLIO NETO, 1993: 75), de modo que a despreocupação com a economia dos meios de comunicação “impede a formulação de uma política cultural e abre as portas para uma política econômica para o setor que perpetua posições de domínio e reforça o poder de manipulação dos grandes meios de comunicação de massa” (BOLAÑO, 2000: 275). É no sentido contrário a esta tendência que este artigo se coaduna.

## REFERÊNCIAS

- BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema Brasileiro: Propostas para uma História**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BOLAÑO, César. **Indústria Cultural, Informação e Capitalismo**. São Paulo: Hucitec/Pólis, 2000.
- BOLAÑO, César & MANSO, Ana Carolina. “Para uma economia política do audiovisual brasileiro: cinema, televisão e o novo modelo de regulação da produção cultural” IN: MEDEIRO, Alessandra (org). **Cinema e Economia Política**. São Paulo: Escrituras, 2009 (pp: 87-100).
- CATTANI, Afrânio M. & SOUZA, José Inácio de Melo. **A chanchada no cinema brasileiro**. Coleção Tudo é História. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CECÍLIO NETO, Antônio Santos. “Reflexões sobre o cinema brasileiro” in: **REVISTA USP – Dossiê Cinema Brasileiro, n. 19**. Setembro/Outubro/Novembro de 1993 (PP: 70-75).
- JAMESON, Fredric. **As Marcas do Visível**. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- MATTA, João Paulo Rodrigues. “Políticas públicas federais de apoio à indústria cinematográfica brasileira: um histórico de ineficácia na distribuição” IN: Cinema MEDEIRO, Alessandra (org.). **Cinema e Mercado**. São Paulo: Escrituras, 2009 (pp: 37-52).
- NAGIB, Lúcia. **O Cinema da Retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo: Editora 34, 2002.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de Novo: um balanço crítico da Retomada**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- ROCHA, Glauber. “A Estetyka da Fome”. Publicado originalmente em janeiro de 1965. Disponível em: < <http://www.contracampo.he.com.br/21/esteticadafome.htm> > (acessado em 16 de junho de 2003).

ROCHA, Glauber. “Fogo na Kultura” IN: **Revista Encontros com a Civilização Brasileira**, n. 15. Setembro de 1979 (pp: 195-198).

ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e Política**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

SOUZA, José Inácio de Melo. “A morte e as mortes do cinema brasileiro” IN: **REVISTA USP – Dossiê Cinema Brasileiro**, n. 19. Setembro/Outubro/Novembro de 1993 (PP: 50-57).

XAVIER, Ismail. “Encontros Inesperados”, entrevista por Mário Sérgio Conti, IN: **Caderno Mais!** Folha de São Paulo, 03 de dezembro de 2000 (pp: 08-13).

XAVIER, Ismail. **O Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.