

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS – CCH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E SOCIEDADE
MESTRADO INTERDISCIPLINAR

JULIANA MENDES DE CAMPOS

“O CINEMA QUE FALA A SUA LÍNGUA”: UMA ANÁLISE DOS PROCESSOS
HEGEMÔNICOS DA GLOBO NO PONTO DE VISTA DA MEMÓRIA

SÃO LUÍS – MA
2024

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS – CCH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E SOCIEDADE
MESTRADO INTERDISCIPLINAR

JULIANA MENDES DE CAMPOS

“O CINEMA QUE FALA A SUA LÍNGUA”: UMA ANÁLISE DOS PROCESSOS
HEGEMÔNICOS DA GLOBO NO PONTO DE VISTA DA MEMÓRIA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade – Mestrado Interdisciplinar da Universidade Federal do Maranhão, como requisito para o título de Mestre em Cultura e Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Flávio Luiz de Castro Freitas

Co-orientador: Prof. Dr. Arnaldo Vieira Sousa

SÃO LUÍS – MA
2024

JULIANA MENDES DE CAMPOS

“O CINEMA QUE FALA A SUA LÍNGUA”: UMA ANÁLISE DOS PROCESSOS
HEGEMÔNICOS DA GLOBO NO PONTO DE VISTA DA MEMÓRIA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade – Mestrado Interdisciplinar da Universidade Federal do Maranhão, como requisito para o título de Mestre em Cultura e Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Flávio Luiz de Castro Freitas

Co-orientador: Prof. Dr. Arnaldo Vieira Sousa

Aprovada em: 31/01/2025.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Flávio Luiz de Castro Freitas (orientador)

Doutor em Filosofia

Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

Prof. Dr. José Ribamar Ferreira Júnior

Doutor em Comunicação e Semiótica

Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

Prof. Dr. Wallace Andrioli Guedes

Doutor em História

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

SÃO LUÍS – MA

2024

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Mendes de Campos, Juliana. O CINEMA QUE FALA A SUA LÍNGUA : uMA ANÁLISE DOS PROCESSOS HEGEMÔNICOS DA GLOBO NO PONTO DE VISTA DA MEMÓRIA / Juliana Mendes de Campos. - 2025. 102 p. Coorientador(a) 1: Arnaldo Vieira Sousa. Orientador(a): Flávio Luiz de Castro Freitas. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade/cch, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2025. 1. Cinema Brasileiro. 2. História Cinematográfica. 3. Memória. 4. Hegemonia. 5. Interdisciplinaridade. I. de Castro Freitas, Flávio Luiz. II. Vieira Sousa, Arnaldo.

AGRADECIMENTOS

A Márcia Mendes, minha mãe, por sempre ter me possibilitado a muitas oportunidades e privilégios que me possibilitaram existir e por ser minha principal referência no âmbito da pesquisa e de vida.

A Regina Macêdo, figura que tenho como segunda formadora por ter agido em diversos momentos como uma mãe.

Ao Prof. Dr. Flávio Castro por ter acreditado na minha temática de pesquisa e aceitado me orientar na dissertação.

A Arnaldo Vieira por ter estado desde o processo de inscrição no programa de mestrado, auxiliado ao projeto e posteriormente ao ter entrado no PGCULT ter aceitado ser meu co-orientador e colaborador em publicações.

Ao meu orientador de graduação, o Prof. Dr. Bráulio Loureiro que me trouxe conhecimentos necessários para ter chegado ao mestrado.

A Leandro Costa, Gustavo Sampaio e Emanuelle Nascimento pela amizade e conselhos durante o processo seletivo.

A Clarisse Figueiredo, Gessiane Aquino, Thaise Amadeu, Yuri Viegas, Alex Brasil, Assunção Mamede e Guilherme Miller que se tornaram família e estiveram comigo nos momentos bons e ruins me segurando quando precisei ou sendo apenas leveza em meio ao caos.

A Raffaele Petrini pela importância na minha vida, o melhor amigo, sempre estando ao meu lado em todas as horas e que sempre esteve comigo em diferentes aspectos e me ensinado em várias pesquisas realizadas.

A Mauro Sampaio que chegou de repente e se tornou um amigo que está em todas as horas e que quero levar comigo. Ele foi o meu maior incentivador no final da escrita desse trabalho, me ajudando até em temas que ele desconhece, e percebendo minhas dificuldades e me ajudando a executar e melhorar, a ele toda minha gratidão, amor e amizade. Uma das minhas pessoas favoritas.

A João Montreuil, Julianne Tavares pelo acompanhamento nessa jornada e especialmente a Abrahão Lima e Brenda Menezes, que nos autointitulamos como a amizade mais improvável do PGCULT.

A ajuda de grandes amigos que se mostraram presentes em todas as horas. Lucas Sá, Neila Albertina, Chico Flávio, Jéssica Lauane e Jéssica Góis que se foram também inspirações e deram coragem para entrar no universo audiovisual.

A Rafael Paz, Ruy Castro, Paula Beatriz, Mateus Mota, Viny B. Oliver, Matheus Cutrim, Gabriel Marques, Moisés Pestana, Ana Carolina Sousa, Jacksciene Guedes, Rafael Azevedo, Walber Sousa, Áurea Maranhão, Gabriel Bruno, Dilla, Manu Farias, Airton Rener e todos os amigos com os quais tive a honra e oportunidade de aprender e também dividir espaço em produções cinematográficas e sempre se mostraram dispostos a ajudar, receber ajuda no aspecto profissional e de amizade.

A João Pedro Zappa, um amigo e ator espetacular que me fez entender um pouco do universo da pesquisa sobre a Globo de forma prática.

A Bruno Mader, amigo que surgiu em um momento que precisava e a sociologia nos juntou.

A Wallace Andrioli pela amizade e por sempre estar disposto a ajudar nas minhas dúvidas.

Aos criadores e diretores Felipe Solari, Fernando Alves Pinto, Leandro Soares, Rafaela Gonçalves e Tomás Portella por ajudarem a sanar inquietações com esta pesquisa.

Aos membros do grupo “Grupo”, especialmente Paloma Pinheiro e Fernanda Araújo.

A Caio Mattos por todos esses anos de amizade, que também se fez presente em momentos bons e ruins.

A todos os artistas, diretores e produtores que confiaram no meu trabalho e me deram a chance de iniciar e experimentar diferentes funções.

Dedico e agradeço essa pesquisa a Orfeu, Pupi, Nina, Lilica, Dorotéia e a todos os cachorros que ajudei a resgatar. São os bichos que por vezes nos mantêm vivos.

A minha pátria é a língua portuguesa.

Fernando Pessoa

RESUMO

O cinema brasileiro, desde seu desenvolvimento é atormentado pela figura dos filmes produzidos no exterior. Nesse trabalho iremos discorrer, através de uma ordem não cronológica, mas que contextualiza a história do cinema, como ele se insere no Brasil, a relação da nossa população com a memória, o esquecimento de diversas produções do nosso passado e como o surgimento do Grupo Globo desde a formação através da mídia impressa até sua inserção no mercado cinematográfico, expansão e posturas por vezes controversa dentro da nossa história. Conforme passamos por mudanças econômicas houveram tentativas graduais e não lineares de fortalecimento do nosso audiovisual. Seja por Leis de incentivo ou introdução de grandes grupos atuantes na produção e distribuição. O maior referencial de mídia que temos no Brasil é o Grupo Globo, se destaca pelo domínio que por vezes suprime o cinema independente. Além de mencionar como essa hegemonia vem sendo ameaçada por outras empresas que vem se inserindo no Brasil, criando a possibilidade de termos de fato, uma chamada Indústria Cultural. Outra problemática que enfrentamos além das hegemonias que sustentam o cinema que são predominantemente estrangeiras e seguindo a linha hierárquica a Globo, falaremos também são a falta de memória e preservação do audiovisual, principalmente do passado, aqueles filmes que em outra época mesmo conquistando uma grande bilheteria, por vezes competindo com estrangeiros, não são lembrados pela população brasileira contemporânea. Além da nossa relação com as salas de cinema e preservação física de filmes, principalmente na época em que eram feitos em formato de película de nitrato de prata, entre outras coisas que acarretam no esquecimento dessa mídia física pela nossa população. Em relação a esse domínio da Globo na contemporaneidade, segue sendo a nossa maior potência cinematográfica como veremos ao longo do trabalho, mas mesmo um grupo tão consolidado teve que se adaptar as novas formas de cinema da década de 2020. O cinema sofrendo essa mudanças, observamos surgir um interesse pelo resgate, algo também tratado ao longo do trabalho, surgem e a atenção para buscar as lembranças do que outrora realizamos tem sido feita por empresas, cineclubes e amantes do cinema, que além de estudar, tentam recuperar e preservar um acervo físico para que esse conteúdo, que faz parte do desenvolvimento da ideia de Brasil não siga no esquecimento.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro. História Cinematográfica. Memória. Hegemonia. Esquecimento. Interdisciplinaridade.

ABSTRACT

Since its development, Brazilian cinema has been plagued by the image of films produced abroad. In this paper, we will address, in a non-chronological order, but in a way that contextualizes the history of cinema, how it is inserted in Brazil, the relationship of our population with memory, the forgetting of several productions from our past and how the Globo Group emerged from its formation in the print media to its insertion in the film market, expansion and sometimes controversial positions within our history. In tune with economic changes, there have been gradual and non-linear attempts to strengthen our audiovisual sector. Whether through incentive laws or by the introduction of large groups active in production and distribution. The greatest media reference we have in Brazil is the Globo Group, which stands out for its dominance that sometimes suppresses independent cinema. In addition, we will mention how this hegemony has been threatened by other companies that have been entering Brazil, creating the possibility of having, in fact, a so-called Cultural Industry. Other problems we face, in addition to the hegemonies that sustain predominantly foreign cinema and follow Globo's hierarchical line, are the lack of memory and preservation of audiovisual content, especially from the past, those films that in another era, even though they achieved great box office sales, sometimes competing with foreign films, are not remembered by the contemporary Brazilian population. In addition to our relationship with movie theaters and the physical preservation of films, especially from the time when they were made in silver nitrate film format, among other things that lead to the forgetfulness of this physical media by our population. The Globo dominance in contemporary times, it continues to be our greatest power, as we will see throughout the work, but even such a consolidated group had to adapt to new forms of cinema in the 2020s. As cinema goes through these changes, we observe an interest in rescuing it, something also addressed throughout the work. Companies, film clubs and film buffs have been paying attention to seek memories of what we once did and, in addition to studying, they are trying to rescue and preserve a physical collection so that this content, which is part of the development of Brazilian culture, doesn't continue to be forgotten.

Keywords: Brazilian Cinema. Cinematic History. Memory. Hegemony. Forgetfulness. Interdisciplinarity.

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO.....	11
2.	UM BREVE ENTENDIMENTO DA RELAÇÃO DO BRASILEIRO COM O CINEMA E SUA MEMÓRIA.....	17
	2.1. O olhar do brasileiro e seu entendimento sobre representatividade.....	19
	2.2. O Estado, a sociedade e a preservação da memória palpável país.....	22
	2.3. A memória do cinema em forma de sala.....	24
3.	A ORIGEM DO CINEMA BRASILEIRO.....	29
	3.1. O país do subdesenvolvimento.....	37
	3.2. A criação da Embrafilme.....	42
	3.3. A Embrafilme: as controvérsias do cinema na época.....	44
	3.4. O cinema pós Regime Militar.....	50
4.	O CINEMA BRASILEIRO E SUAS REGRAS PROTECIONISTAS.....	54
	4.1. O Estado Novo até seu fim e sua intervenção no cinema.....	56
	4.2. Os incentivos econômicos trazidos pela EMBRAFILME.....	59
	4.3. A extinção da EMBRAFILME.....	65
	4.4. A Retomada do Cinema Brasileiro.....	68
	4.5. A resistência do cinema em meio a uma pandemia.....	70
5.	A ADESÃO DA GLOBO NO CINEMA NACIONAL.....	72
	5.1. A Formação do Grupo Globo.....	72
	5.2. A Retomada cinematográfica e início da Globo Filmes.....	77
	5.3. A Globo se torna a nossa maior memória fílmica.....	80
	5.4. As altas bilheterias e a influência da Globo.....	84
	5.5. A criação da Globoplay.....	87
6.	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	90
	REFERÊNCIAS.....	99

1. INTRODUÇÃO

O Cinema brasileiro teve seu desenvolvimento paralelamente a produções de outros países, no final do século XIX. No entanto, a memória desse material audiovisual foi esquecida ou apagada através das décadas, por fatores econômicos e culturais. A forte influência do cinema estrangeiro, principalmente o estadunidense, aliado a aspectos sociais e culturais, fazem o brasileiro afirmar que o produto nacional tem qualidade inferior.

Esse início é uma espécie de consequência da Segunda Revolução Industrial. O avanço tecnológico existente no final do século XIX se expandia para todas as áreas da sociedade. O cinema não ficaria de fora, tendo em vista que desde princípio ele foi visto como um produto a ser capitalizado.

Para Theodor Adorno e Max Horkheimer o cinema na sua forma industrial serve como instrumento de a alienação da população. As produções passam a possuir um teor mercadológico, não somente voltadas à reflexão e ao entretenimento. o público frequenta as salas de cinema informados a respeito da trama a suas possíveis conclusões, já que as fórmulas cinematográficas tendem a ser repetidas (MENDES, 2021, p. 13).

Nesse trabalho poderemos observar a perspectiva de indústria cultural desenvolvida por Theodor Adorno e Max Horkheimer, criadores desse conceito. A base da ideologia tem como maior objetivo o lucro, logo, as alianças ocorrem entre iniciativa privada e Estatal. Para se fazer cinema e obter domínio financeiro e consequentemente ideológico, essa junção sempre caminhou unida.

A grande força de uma indústria cultural está relacionada à sua capacidade de criar/fomentar uma cultura de massa diretamente atrelada a seus interesses. Essa estratégia fica mais forte quando uma indústria cultural atua em diferentes meios de comunicação de massa, como a televisão, o jornal impresso e o rádio atingindo, assim, uma grande quantidade de espectadores (CHAMPANGNATTE, 2015, p. 154).

Para Adorno e Horkheimer (2009) a indústria cultural, por ter como foco a cultura, o entretenimento, aos olhos da grande massa essa imagem é disfarçada, porque como indústria, a principal meta é a obtenção de retorno financeiro. Mas pela forma como ela funciona temos a sensação de que tudo isso existe para o bem-estar social e que o lucro fica em segundo plano. Para eles até a escolha do que é produzido não é aleatória e seguem posicionamentos de quem financia essas indústrias.

O antropólogo Roque Laraia, aponta no livro *Cultura: um conceito antropológico* (2001), que a cultura não determinada através da biologia, ou necessariamente posicionamento geográfico. São os costumes adquiridos por grupos que formam uma

sociedade. Ela surge através da identificação entre pessoas, fatores por vezes étnicos, mas que englobam interações, desenvolvimentos semelhantes.

Esses fatores também são intrínsecos à memória. Quando se trata de cinema brasileiro, às vezes temos a sensação de que sofremos um constante apagamento do nosso produto, e isso se funde a fatores socialmente construídos. Ou seja, nós temos duas noções de memória, uma individual e outra coletiva, mas nós somos seres sociais então essas memórias individuais se fundem em algo que se torna a ideia coletiva.

Se nossa impressão pode apoiar-se não somente sobre nossa lembrança, mas também sobre a dos outros, nossa confiança na exatidão de nossa evocação será maior, como se uma mesma experiência fosse começada, não somente pela mesma pessoa, mas por várias (HALBWACHS, 1990, p. 25).

As noções de memória se criam de maneira oral e escrita e repassadas de forma geracional. E são as sociedades que determinam aquilo que será ou não lembrado. Quanto mais solidificado o grupo, mais enraizada essa lembrança fica no consciente coletivo. Para Halbwachs (1990) a memória coletiva é basicamente uma parte da memória individual a respeito das situações. “diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva” (p. 51, 1990).

Para Furtado (2009), a dependência ideológica antecede as outras formas de vinculação, a exemplo da financeira e tecnológica. Então, para desenvolver o Brasil, é necessário formar uma ideologia de desenvolvimento nacional. O subdesenvolvimento é em si o resultado da inserção de empresas fomentadas no sistema capitalista moderno em estruturas antigas. Subdesenvolvimento este que atrapalha na formação identitária, que reflete no que escolhemos ou não lembrar.

No que se refere a indústria cultural no Brasil, no início do século XX não seria correto apontarmos a existência de uma indústria de fato, existiam jornais e posteriormente, durante a década de 1920, veio o rádio, a princípio as emissoras de rádio não abrangiam grande parte do território, não haviam anunciantes e os aparelhos transmissores eram caros, não sendo difundida em todo o país, enquanto a mídia impressa não contemplava toda a população devido as altas taxas de analfabetismo.

A ideia de memória por vezes é atrelada à noção de cultura, porque são geracionais e hereditárias. Paulo Emílio Sales Gomes em Cinema: Trajetória No Subdesenvolvimento (1996), já apontava para o desinteresse nacional por seu passado. Devido a esse descaso tivemos arquivos abandonados, atraso na criação de museus e cinematecas e como mencionado nessa obra “Essa situação dificulta o trabalho do historiador, particularmente o que se dedica a causa sem importância como o cinema brasileiro” (1996, p. 7).

Em *Alegorias Do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal* (2012), Ismail Xavier aponta como exemplos o filme *Macunaíma* (dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, 1969) e *Brasil Ano 2000* (dirigido por Walter Lima Junior, 1969) vinculando a ideia do que se caracteriza como a formação de uma identidade de Brasil. “[...] uma intensa acumulação de dados, cria na obra, o risco de fragmentação que torna mais problemática a avaliação deste todo “nacional” colocado em pauta; [...]” (p. 32, 2012).

No decorrer desse livro Xavier (2012) discorre que nem todos os filmes trazem uma “alegoria de Brasil”, nem todos se associam a uma “prática de uma ruptura estética decisiva”. Então diferentes filmes de gêneros distintos tentavam à sua maneira retratar a questão do subdesenvolvimento no país. Alguns de forma dramática, outras cômicas, mas sempre se voltando a ideia de que nossa formação sofre com as interferências dos “ditos” desenvolvidos.

No entanto, além de lidar com a hegemonia do cinema feito nos Estados Unidos, o Brasil também tem dentro de seu sistema um forte domínio do Grupo Globo, maior conglomerado de mídia da América Latina. As bilheterias que obtêm maior sucesso financeiro no país contam em sua maioria das vezes com apoio do Grupo em alguma etapa da produção ou distribuição. Para o filósofo Luciano Gruppi, grandes estudiosos da obra de Gramsci, a hegemonia “é concebida como direção e domínio e, portanto, como conquista, através da persuasão, do consenso” (1978, p. 58).

A competição entre os filmes nacionais, determinada pela concorrência maior do filme internacional, fez-se entre práticas capitalistas mais civilizadas e outras mais selvagens. As primeiras procuravam diversificar os gêneros dos filmes, alcançar padrões técnicos e artísticos mais apurados, atingir o público por um equilíbrio ideal entre as suas várias faixas socioculturais, em linguagem mercadológica, as faixas de A a C; em resumo, procuravam fazer um mercado, estável, médio, tradicional. As segundas trabalhavam com um único gênero de filme de padrão técnico artístico standardizado, para atender à produção rápida, barata e em quantidade, de um produto que encontrava plena aceitação popular, principalmente junto às faixas B e C; em resumo, tratava-se de operar no mercado com imediatismo, aproveita ao máximo as potencialidades da relação produto/mercado, antes que elas pudessem se esgotar. (VILLELA, 1979, p. 113)

Para Gramsci (2001) a hegemonia era uma construção do senso comum a partir do alto. O Estado utiliza as instituições culturais para conservar o poder, que é sustentado pelo controle cultural e social que as classes dominantes exercem sobre o restante da sociedade, não somente pelo controle dos veículos de comunicação, mas também atrelado

a instituição religiosas, educacionais e políticas, tornando o processo de dominação natural.

Nesse sentido, as relações da indústria cultural com outras empresas e com o Estado as tornam complexas estruturas sociais que, como já dito, vão formar e interferir na cultura de massa. A partir disso, busca-se o conceito de aparelho privado de hegemonia para se vislumbrar a complexidade do funcionamento das indústrias culturais. Tal conceito foi criado por Gramsci (2001) e refere-se a empresas, ou organizações privadas que mantêm relações/parcerias com o Estado buscando, juntamente com esse, o consenso de posicionamentos ideológicos que permeiam programas e estratégias políticas e econômicas (CHAMPANGNATTE, 2015, p. 154).

A televisão e o cinema se estabeleceram no país sempre atrelados a figura do Estado, por uma questão de enaltecimento ao país, mas também por fatores econômicos, conseqüentemente, as mídias possuíam um viés, na teoria, nacionalista. O cinema brasileiro se diferencia daquele feito nos Estados Unidos justamente por não existir culturalmente incentivo da iniciativa privada, fazendo com que seja necessário ter apoio Estatal em suas produções, mas também pela forma como são executadas as etapas cinematográficas, que são a produção, distribuição e exibição.

No passado, como ainda mostraremos nesse trabalho houveram empresas privadas de cinema brasileiro, mas nenhuma teve tanto aporte financeiro. A empresa que mais se aproxima do modelo estadunidense, conseguindo destacar suas produções acima de filmes independentes são aquelas que possuem apoio do Grupo Globo em alguma fase (BERNARDET, 1980).

O nosso cinema vive uma relação de dualidade com o poder Estatal, mesma relação que existe entre os filmes e a televisão. Na TV viramos referência em produção, ela se fortifica, enquanto no cinema passamos por diversas histórias de apagamento. A população desconhece a nossa memória fílmica. Essa lacuna possibilitou a emissora mais bem-sucedida do país, a Rede Globo, se incorporasse na produção audiovisual, e na contemporaneidade ela começa a criar uma hegemonia e uma certa memória de que temos um cinema. Mas não resolve a questão do “porquê o nosso cinema do passado foi apagado?”, apenas evidenciou uma nova maneira de se produzir, unindo a televisão aos filmes.

A indústria cultural surge no aspecto de comercializar a cultura, então, as produções audiovisuais obtêm êxito transformando produtos culturais em lucro. Temos como exemplo o período da Ditadura Militar brasileira, no qual houve interesse em manifestar um sentimento nacionalista e ampliar essa indústria midiática no país através de órgãos e leis de incentivo, no entanto, com supervisão e censura do Estado.

A marca da Globo em uma produção também facilita na captação de recursos porque dentro do mercado brasileiro ela acaba atraindo os grandes patrocinadores, e com isso os filmes que não possuem esse forte nome tem dificuldade de captação verba para a produção, além da estatal, que é o que sustenta o cinema brasileiro independente, consequentemente gera uma dificuldade de distribuição e exibição nas salas de cinema.

Alguns filmes que não têm vinculação ao Grupo Globo não têm espaço nas salas de cinema porque além da competição com o cinema estrangeiro as exibidoras, que em sua maioria são internacionais também não tem interesse em inserir essas obras no mercado (BARONE, 2009). Entre 1998 a 2013, cinquenta e sete filmes brasileiros tiveram mais de um milhão de espectadores e desse número apenas cinco não têm produção da Globo Filmes (BORGES, 2014).

A entrada das Organizações Globo no mercado cinematográfico dialoga diretamente com a demanda dos realizadores brasileiros de somarem esforços com os demais campos do audiovisual. A Globo Filmes, no cenário do cinema nacional, propicia um crescimento significativo nas produções e lançamentos de longas-metragens brasileiros e, consequentemente, tem grande participação no mercado geral de filmes exibidos no território nacional (NORMANHA, 2020, p. 29).

Precisamos entender não somente porque existe um domínio tão forte de uma empresa específica, mas o que faz com que para a população a nossa memória seja constantemente apagada, por vezes fisicamente não preservada. Ao se lembrar do cinema brasileiro pensamos no que fizemos de 30 anos para cá, mas nossa produção existe e sobrevive a incêndios, falta de preservação adequada há mais de 100 anos. Produção esta que nos ajuda a entender nossa história e que faz parte de nós.

A hegemonia da Globo Filmes no território nacional nos leva a questionamentos: Por que não temos memória cinematográfica das nossas produções? Como se produz e reproduz e quais os efeitos primários do Grupo Globo, principalmente sobre o cinema independente? Quais as relações e o papel do Estado com o cinema brasileiro? Diante dessas questões a problemática de pesquisa adotada aqui é como o Grupo Globo sustenta uma hegemonia dentro do próprio cinema brasileiro e quais impactos esse domínio tem na produção audiovisual independente no Brasil e por sua vez, o objeto de estudo visa explicitar as relações entre empresa privada, Estado e hegemonia cinematográfica.

Esse trabalho segue uma linha não linear e focando na interdisciplinaridade, sendo voltado a história, sociologia e ao cinema. Através desses diferentes ramos da pesquisa será possível compreender a relação do brasileiro com seu cinema, que por vezes parece ter uma relação de amor e desprezo com seu próprio povo. As influências que levam a

relação controversa da nossa noção com aquilo que fazemos, por hora achando uma obra prima e em outro momento esquecendo a existência de filmes já produzidos, deletando do imaginário coletivo os atores, produções, e até espaços físicos.

No primeiro capítulo, nós tratamos de introduzir uma breve explicação do cinema histórico, a forma como ele se industrializou, os processos hegemônicos que existem trazendo o cinema estrangeiro como o mais lembrado. Também vamos buscar as justificativas do porquê a Globo por muito tempo teve domínio sobre o nacional e como isso vem se alterando com surgimento de empresas que conseguem também captar o público.

No segundo capítulo trataremos da forma como a nossa sociedade lida com a memória de um modo geral. A lembrança que temos do nosso cinema; da representatividade desse cinema, tendo em vista a sociedade plural que somos mas sem descartar quem fazia e para quem esse cinema era feito; de como ocorre a preservação do acervo físico; da forma como as salas são fatores importantes de socialização que propiciam o surgimento da memória coletiva.

No terceiro capítulo teremos uma linha cronológica que abarca o surgimento do cinema no final do século XIX, passando pelos nossos principais movimentos cinematográficos, intervenções políticas e crescimento do cinema estrangeiro na nossa cultura, como o Regime Militar alterou historicamente as produções, seu declínio e como o cinema se desenrola nos governos posteriores até os anos 2020.

No quarto capítulo será voltado a compreender a forma como o Estado começou a ver e tentar proteger o nosso cinema de uma invasão econômica e cultural de países estrangeiros, principalmente europeus e dos Estados Unidos. Será o momento de observar a formação das primeiras cotas, surgimentos dos primeiros órgãos protecionistas e de repasse de verba, atuação dos militares, posteriormente um enfraquecimento e a retomada nas Leis através da criação do ministério da cultura.

No quinto capítulo, vamos discorrer especificamente sobre a atuação da Globo no cinema. A empresa surge a princípio como mídia impressa, depois alcança a televisão, se torna a maior emissora da América Latina, com uma força trazida principalmente das telenovelas, e isso ajudou na fortificação do cinema produzido por eles, que por muitos anos tiveram o monopólio na produção de cinema nacional, deixando os filmes independentes a margem, contando apenas com o suporte e protecionismo do Estado.

Para concluir traremos um apanhado geral de nossa história e uma reflexão acerca da possibilidade de sermos no futuro uma indústria cultural ou não.

2. UM BREVE ENTENDIMENTO DA RELAÇÃO DO BRASILEIRO COM O CINEMA E SUA MEMÓRIA

Maurice Halbwachs é uma grande referência ao se tratar da questão da memória coletiva e individual. Para ele as lembranças são feitas através de um fluxo ininterrupto. Nesse ponto ele propõe uma quebra na ideia que se tinha no começo do século XX de que a memória é resquício exclusivamente de situações reais.

A ruptura dessa noção deixa transparecer que uma memória individual não pode ser separada de um coletivo, através da junção desses fatores elas são perpetuadas porque através das interações sociais elas acabam formando pensamentos complexos. Elas precisam uma da outra para se sustentar, criando uma simbiose.

Para Zilda Kessel (2004) a memória se relaciona a união de funções psíquicas nas quais o indivíduo acrescenta informações e costumes existentes. Em cada momento as sociedades procuraram estabelecer metáforas lógicas construídas através de cada momento histórico. Essa dinâmica proporciona a relação de surgimento, mas também de apagamento de lembranças.

As memórias individuais alimentam-se da memória coletiva e histórica e incluem elementos mais amplos do que a memória construída pelo indivíduo e seu grupo. Um dos elementos mais importantes, que afirmam o caráter social da memória, é a linguagem. As trocas entre os membros de um grupo se fazem por meio de linguagem. Lembrar e narrar se constituem da linguagem. Como afirma Eclea Bosi a linguagem é instrumento socializador da memória, pois reduz, unifica e aproxima no mesmo espaço histórico e cultural vivências tão diversas como o sonho, as lembranças e as experiências recentes, [...] Já a memória histórica tem no registro escrito um meio fundamental de preservação e comunicação. Memória individual, coletiva e histórica se interpenetram e se contaminam. Memórias individuais e coletivas vivem num permanente embate pela coexistência e também pelo status de se constituírem como memória histórica (KESSEL, 2004, p. 5).

A memória pode ser explicada como um resquício do passado em um momento presente no pensamento individual e coletivo. Para uma lembrança se sustentar ela precisa de uma comunidade interessada em passar de forma oral ou documentada dos fatos. Nós usamos a memória de um grupo como forma de complementar a nossa lembrança individual. Esse coletivo é responsável por fazer com que exista a questão da história de uma nação. Por vezes essas memórias nem verdadeiras são, surgem como lenda, foram repassadas como verdade e é a memória criada que se tem na contemporaneidade.

Não basta reconstituir pedaço por pedaço a imagem de um acontecimento passado para obter uma lembrança. É preciso que esta reconstituição funcione a partir de dados ou de noções comuns que

estejam em nosso espírito e também no dos outros, porque elas estão sempre passando destes para aqueles e vice-versa, o que será possível se somente tiverem feito e continuarem fazendo parte de uma mesma sociedade, de um mesmo grupo (HALBWACHS, 1990, p. 39).

No início do século as primeiras filmagens eram registros da vida cotidiana, feitas de maneira descompromissada, não havia de fato a noção de guardar a gravação para a posteridade, nem como fazer um arquivo delicado como a película de nitrato resistir as ações do tempo, armazenamento impróprio e desgastes do próprio rolo.

A ideia de se guardar arquivos surge junto a reflexão de que esse documento fílmico pode ser necessário no futuro, então surgem as primeiras cinematecas particulares e públicas. Esse pensamento de pensar no resgate de obras perdidas também influencia muito na recriação de obras hoje inexistentes, quando refeitas, não são como os originais, mas esses remakes de filmes, séries e programas que foram perdidos por falta de preservação nos contam um pouco das histórias que talvez tenhamos curiosidade de ver.

Hoje é muito comum escutarmos notícias de filmes perdidos. Por vezes alguma cópia era levada a um outro país, esse rolo ficava armazenado por alguém sem identificação e após anos redescoberto. Essa atitude contribuiu muito para o resgate cronológico das diversas histórias das produções ao redor do mundo. Afinal, nem todas as produções foram armazenadas com cuidado por seus donos ou não sofreram com incêndios.

Essa ideia de registrar o cotidiano e guardar a memória pode nos levar à noção do Panóptico de Michel Foucault, como apresentado em *Vigiar e Punir* (1987), podemos pensar isso porque até hoje o advento das gravações possibilita maior controle das instituições.

Os primeiros registros feitos eram nas ruas, no cotidiano, e isso possibilitava um futuro em que esses registros fossem usados como fonte de pesquisa, e que atualmente as câmeras não são usadas como método não só de registro, mas de vigilância, a partir da década de 1990, com as novas tecnologias de gravação, novos equipamentos, vem acontecendo, alguns associam esse monitoramento a obra lançada em 1949, de George Orwell, intitulada *1984*, que cita um Grande Irmão que monitora uma sociedade em um regime totalitário.

A modernidade que nos trouxe os novos modelos de câmera, a portabilidade tamanha faz com que a sociedade contemporânea seja é filmada 24 horas por dia em diferentes locais, e hoje com maiores capacidades de armazenamento, mais seguras que podem fazer com que esses registros não se percam.

2.1. O olhar do brasileiro e seu entendimento sobre representatividade

O escritor e jornalista Nelson Rodrigues criou na década de 1950 o termo complexo de vira-lata, o contexto é que naquela época o Brasil sediava a Copa do Mundo e havia acabado de perder para a Seleção Uruguaia no Maracanã e em um texto escrito para a revista Manchete esportiva em 31 de maio de 1958, ele faz uma crônica. “Por "complexo de vira-latas" entendo eu a inferioridade em que o brasileiro se coloca, voluntariamente, em face do resto do mundo. Isto em todos os setores e, sobretudo, no futebol” (RODRIGUES, 1993, p. 52).

O termo recebeu outras conotações posteriormente porque em vários ramos se tinha a noção de que o que é feito no nosso país é algo de menos valor. Isso acarretou em uma proporção que se tornou quase uma regra de que a qualidade de tudo que nos é de origem é de fato menor.

Essa noção de inferioridade perpassa o período que vem desde a colônia, quando pensamos que quando começamos a estruturação do que depois vem a se tornar o “Brasil”, nessa nação populações não brancas tiveram suas histórias silenciadas, posteriormente elas foram esquecidas.

Para estudar o passado de um povo, de uma instituição, de uma classe, não basta aceitar ao pé da letra tudo quanto nos deixou a simples tradição escrita. É preciso fazer falar a multidão imensa dos figurantes mudos que enchem o panorama da História e são muitas vezes mais interessantes e mais importantes do que os outros, os que apenas escrevem a História (HOLANDA, 1985, p. 173 – 174).

Em relação ao audiovisual brasileiro foram sendo feitos processos de exclusão da sociedade em relação a grupos considerados minorias. E isso tem um fator histórico porque no cotidiano, na realidade brasileira, essa população composta por negros, pobres, homossexuais já era esquecida, o cinema foi um reflexo do que já era feito na realidade, ele retrava a realidade de quem o produzia, que era aquela na qual não havia representatividade, uma pluralidade social.

O discurso da estereotipia é um discurso assertivo, repetitivo, é uma fala arrogante, uma linguagem que leva à estabilidade acrítica, é fruto de uma voz segura e autossuficiente que se arroga o direito de dizer o que é outro em poucas palavras. O estereótipo nasce de uma caracterização grosseira e indiscriminada do grupo estranho, em que as multiplicidades e as diferenças individuais são apagadas, em nome de semelhanças superficiais do grupo (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p. 30).

Essa exclusão não foi realizada de forma abrupta. Ela é um processo que se relaciona ao complexo de inferioridade que ronda o pensamento social quando refletimos que ao tentar se fazer um ataque racista, por exemplo, a nossa miscigenação e utilizada

como argumento para sermos chamados de inferiores. Classificam pessoas através de raças, apontando que a pura é mais valiosa, tem menos problemas, esse argumento falacioso se estende até quando se referem a saúde desse grupo miscigenado.

O cinema brasileiro no ponto em que se imagina como ele é visto, para alguns existe uma fetichização daquilo que é visto a margem. A pobreza, o negro, o indígena, o nordestino são somente alguns exemplos de representação, ora equivocada, que cineastas brancos, majoritariamente oriundos do Sudeste fazem do resto da população.

Mas, junto com o novo milênio, surgiu significativa safra de filmes sobre aqueles que não foram atendidos pelos milagres prometidos pela globalização. Ao cenário das favelas e periferias somou-se o ambiente dos presídios, morada compulsória de muitos que saíram dos barracos de madeira ou papelão direto para o cárcere (CAETANO, 2007, p. 204).

No que se refere a nossa relação com a mídia, música, literatura, o audiovisual de modo geral, de várias formas passa por situações de apagamento ou inferiorização. Além das interferências que países com capital financeiro, principalmente os Estados Unidos tiveram no Brasil, ainda passamos pela ideia de que aquilo que foi feito é passado, e a noção de que é necessário se ter uma preservação física do nosso material é algo recente. Existe uma complexidade ao se tratar da relação de memória e história porque chegamos a um ponto em que a memória não é espontânea, ela é produzida.

A memória fabricada é complexa, para Michael Pollak (1987), é importante dar ênfase as lembranças dos que vivem a margem. Essas memórias dos subalternos fazem parte de uma cultura dominada que faz oposição a “Memória Oficial”, aquela imposta por quem tem função de dominador.

Havia uma procura por parte dos donos das salas por filmes europeus, com o início da 1ª Guerra Mundial os Estados Unidos iniciam um processo de conquista das telas de outros países, no início dos anos 1920 as produções estado-unidenses começam a se instalar na cidade de Los Angeles na chamada Hollywood. O Brasil sempre sofreu através das mídias influência externa em aspectos sociais e físicos (MENDES, 2023, p. 5).

Uma interferência tão potente foi crucial no modo com o qual nos relacionamos com o nosso produto. Tentamos fazer algo semelhante a cultura de fora e ignoramos algo que é nosso, a memória passada para as gerações futuras sofre uma interferência de um coletivo externo, e imposto, mesmo que de forma sutil. A respeito de memória Pierre Nora (1984) fez uma reflexão que podemos associar a relação entre sociedade, lembrança e cinema se pararmos para refletir.

Memória, história: longe de serem sinônimos, tomamos consciência que tudo opõe uma à outra. A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta a dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas

deformações sucessivas, vulnerável a todos usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções. A história, porque operação intelectual e laicizante, demanda análise e discurso crítico. A memória instala a lembrança no sagrado, a história a liberta e a torna sempre prosaica [...]. A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. A história só se liga às continuidades temporais, às evoluções e às relações das coisas. A memória é o absoluto e a história só conhece o relativo. (NORA, 1984, p. 9)

Para Antônio Moreno (1995) os filmes se encarregam de mostrar mensagens através de imagem e som, tudo conforme regras sociais. Podemos entender isso como aquilo que permeia o imaginário coletivo, as exigências do espectador. Culturalmente era complexo e a parte que dominava o capital financeiro para produzir cinema era composto pela elite branca.

Com a virada do século as pautas sociais se tornam mais fortes, assim como a facilidade de fazer um filme, mesmo com recursos limitados. Mas um problema que ainda vigora é o fato de que por mais facilidade que tenhamos de fazer uma produção independente, o mecanismo de distribuição torna esse filme invisível.

Para chegar às telas é preciso ter capital, e nem sempre as grandes distribuidoras querem circular filmes que não tenham um nome famoso, seja na direção ou atuação. Sofremos um apagamento simultâneo a produção, esse filme por não ser visto, não entra no imaginário popular, e não é lembrado na posteridade.

O cinema feito por minorias não era visto, quando pensamos não somente em filmes, mas também na maior potência audiovisual brasileira, que são as novelas, vemos negros no papel de subalternos, homossexuais não existem. O Brasil das telas é uma ficção. Quando as pautas das minorias começam a ser discutidas no século XXI, pesquisadores passam a se questionar aonde estão esses atores, esse cinema.

[...] quaisquer que sejam os conjuntos de significados construídos pelos discursos, eles só podem ser eficazes se eles nos recrutam como sujeitos. Os sujeitos são, assim, sujeitados ao discurso e devem, eles próprios, assumi-lo como indivíduos que, dessa forma, se posicionam a si próprios. As posições que assumimos e com as quais nos identificamos constituem nossas identidades (WOODWARD, 2000, p. 55).

Temos toda uma cadeia cinematográfica e histórica apagada e isso é mais abrupto quando se trata dos vistos como subalternos. O sistema corrobora com a memória de uma

heteronormatividade imposta e coloca tudo que foge dela a margem, o que na prática não funciona, então para Halbwachs (1990) a própria ideia de identidade individual e coletiva são compostas pelas lembranças.

Ele nos perpassa a reflexão de que não apenas a memória como uma forma de seletividade existe, mas ela também é uma questão negociável. A existência da conciliação que define o que será perpetuado.

Para que nossa memória se beneficie da dos outros, não basta que eles nos tragam seus testemunhos: é preciso também que ela não tenha deixado de concordar com suas memórias e que haja suficientes pontos de contato entre ela e as outras para que a lembrança que os outros nos trazem possa ser reconstruída sobre uma base comum (HALBWACHS, 1990, p. 12).

Então a partir de todos esses conceitos da sociedade que é lembrada e apagada, observamos o poder do dispositivo coercitivo. Uma elite econômica é capaz de possuir poder midiático de controlar aquilo que lembramos ou não, e tudo isso através do plano das ideias, da oralidade, mas no âmbito financeiro

2.2. O Estado, a sociedade e a preservação da memória palpável

O fator capitalista sempre foi por exemplo, crucial no que se refere a preservação. No início do cinema, em todo o mundo, por questões financeiras, as películas em que os filmes eram gravados eram reaproveitadas para fazer novos filmes, logo perdíamos registros do que foi feito no começo. Isso ocorreu de forma massiva no Brasil no cinema, mas também na televisão. O retorno financeiro sempre se sobrepôs as outras funções para aqueles que eram donos do capital que possibilitava a realização de novas produções.

Eles não passam de um simples material, a tal ponto que os que dispõem deles podem levar um deles aos céus para depois jogá-lo fora: que ele fique mofando com seus direitos e seu trabalho. A indústria só se interessa pelos homens como clientes e empregados e, de facto, reduziu a humanidade inteira, bem como cada um de seus elementos, a essa fórmula exaustiva. Só há duas opções: participar ou omitir-se (ADORNO; HORKHEIMER, 1947, p. 14).

Temos que entender alguns conceitos no que se entende por manter a memória audiovisual viva, por exemplo:

- a) a preservação e o conjunto de técnicas e práticas necessárias para a manutenção do documento em formato de gravação. O ato de preservar visa garantir que o objeto não seja alterado, possibilitar o acesso a ele em sua forma original e permitir a replicação do conteúdo na íntegra;

- b) a conservação envolve todas as tarefas necessárias que buscam prevenir a deterioração do arquivo;
- c) a duplicação é um item importante por possibilitar maior acesso as obras, ela serve apenas como um meio de difusão. Quando fazemos a cópia de um arquivo que já é uma duplicação, a qualidade técnica tende a cair;
- d) a restauração é justamente o processo que colabora para a existência de muitos arquivos nos quais o bruto já foi perdido. Ela é realizada por meio de processos editoriais, e técnicos tentando chegar ao mais próximo possível da qualidade e da ideia da obra original.

A lembrança é atrelada ao cuidado que é de responsabilidade social e Estatal, o Brasil tem sérios problemas quanto ao cuidado com as mídias físicas do início do cinema. Em 1946, inspirado no que havia sendo feito em outros países, é formalmente fundada no país a Cinemateca Brasileira sediada na cidade de São Paulo.

Na década de 1970 foi desenvolvido um laboratório de restauração reconhecido pela *International Federation of Film Archives* – FIAF, que visa restaurar o acervo antigo, preservar o que vem sendo feito, mas esse material é feito de nitrato de prata, altamente inflamável, então surgem problemáticas.

A Cinemateca já sofreu cinco incêndios desde sua fundação em 1946, o mais grave ocorrido em 2016, destruindo cerca de 1007 rolos de filmes, que incluíam novelas, matérias de jornal, curtas e longas-metragens, acervos políticos e tendo seu último incêndio em 2021.

A responsabilidade por esses acidentes é governamental, pois o órgão é do Estado. Os produtos inflamáveis necessitam de manutenção e cuidado no armazenamento, para que isso ocorra de maneira bem-sucedida é necessário repasse de verba e interesse em preservar, além de capacitação para restauradores realizarem o manuseio.

Essa falta de preservação ocorre como uma via de mão dupla porque ao mesmo tempo que o Estado age como um órgão que valoriza, a sociedade também não demonstra a busca, e gera um efeito em cadeia, logo as próximas gerações buscam menos o acervo audiovisual feito no passado.

O que sustenta esse interesse são cineclubes feitos por pessoas que admiram o cinema, em sua maioria independentes e pesquisadores. Um dos grandes responsáveis por tentar restaurar algumas produções realizadas no Brasil no período das chanchadas e do regime ditatorial é o Canal Brasil, um ramo da Globo Filmes voltado ao cinema brasileiro

antigo, independente e considerado “de arte”, conforme elucidaremos alguns capítulos a frente.

2.3. A memória do cinema em forma de sala

Memórias e lugares andam em conjunto, isso quer dizer que ao passar por um local, mesmo que aquele já não seja mais o mesmo, nos vem a lembrança do que outrora foi aquilo. Por exemplo, ir a uma rua em que havia um cinema que foi demolido e deu local a um estacionamento.

Ao pensarmos que um espaço sobrepõe o outro, podemos fazer essa relação justamente com os cinemas de rua que perderam espaço para redes estrangeiras, esses locais por coincidência obtêm maior capital financeiro e sendo esse investimento oriundo de locais que foram colônias físicas e/ou sociais em países que contribuam sofrendo essa colonização.

Essas redes com maior capital são de países dominantes. Então nesse aspecto podemos refletir que o cinema apesar de um meio de entretenimento, sempre teve uma relação direta com dominantes e dominados. Aquele que comanda, geralmente por possuir maior aporte financeiro.

Embora a ideologia dos vazios demográficos tenha nascido a partir dos relatos dos colonizadores, por uma série de vícios teórico-metodológicos inerentes ao eurocentrismo que ainda permeia boa parte da ciência, esse tipo de representação das áreas colonizadas pelos europeus continuou a se reproduzir posteriormente ao término do domínio colonial (BERNARDO NETO, p. 04, 2021).

O cinema em seu espaço físico quando relacionado à dinâmica social forma uma complexidade por não existir um fator exclusivo que permite o cinema ser ou não visto. Uma questão estrutural, que talvez possa ser também remetida ao passado brasileiro colonial e a noção do “complexo de vira-lata” pode fazer com que exista uma hegemonia externa, uma dominação do cinema estrangeiro dentro das nossas salas de cinema no âmbito físico através dos multiplex e no conteúdo que exibido.

Quanto a questão patrimonial das salas de rua, culturalmente no início do século XXI o Estado e a sociedade civil começaram a se ater a importância da preservação de certos espaços, fazendo com que atualmente existem leis protetivas aos prédios e a conscientização da necessidade de mantê-los, evitando o processo demolições, criação de estacionamentos ou abandonos. As pressões econômicas suprimem espaços, o cinema é apenas mais um dos casos. Para alguns resta a memória afetiva das socializações vividas naquele espaço. Os cinemas, por característica histórica de rua carregam características para que reivindicar reconhecimento como patrimônio cultural, em alguns casos

sendo tombados pelo Estado. Ainda que possamos usar a categoria patrimônio em contextos muito diversos, é necessário adotar certas precauções. É preciso contrastar cuidadosamente as concepções do observador e as concepções nativas. Recentemente, construiu-se uma nova qualificação: o “patrimônio imaterial” ou “intangível”. Opondo-se ao chamado “patrimônio de pedra e cal”, aquela concepção visa a aspectos da vida social e cultural dificilmente abrangidos pelas concepções mais tradicionais. Nessa categoria estão lugares, festas, religiões, formas de medicina popular, música, dança, culinária, técnicas etc. Como sugere o próprio termo, a ênfase recai menos nos aspectos materiais e mais nos aspectos ideais e valorativos dessas formas de vida. Diferentemente das concepções tradicionais, não se propõe o tombamento dos bens listados nesse patrimônio. A proposta é no sentido de “registrar” essas práticas e representações e de fazer um acompanhamento para verificar sua permanência e suas transformações (GONÇALVES, 2009, p. 28).

Muitos fatores explicam a redução das salas de cinema, os custos de manutenção, novas dinâmicas nos espaços urbanos, segurança nos espaços públicos. O cinema não somente em um viés de entretenimento, mas também como espaço físico se tornou indústria, o que mais se procura é o retorno financeiro, para Adorno e Horkheimer em relação ao monopólio cultural, das salas e a forma como são produzidos os filmes, eles apontam que:

O Louvor do progresso técnico convida a descartá-los como latas de conserva após um breve período de uso. [...] O poder absoluto do capital. [...] Sob o poder do monopólio, toda cultura de massa é idêntica, e seu esqueleto, a ossatura conceitual fabricada por aquele, começa se delinear. [...] O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem. Eles se definem a si mesmos como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores gerais suprimem toda dúvida quanto à necessidade social de seus produtos (ADORNO E HORKHEIMER, 1947, p. 02).

O nosso sistema de exibição privilegiava filmes estrangeiros não somente pelos fatores econômicos. Havia também dados estatísticos e a repercussão da produção no país de origem, que possibilitava uma ideia para o proprietário se o filme renderia lucro. As distribuidoras estrangeiras também faziam acordos com os donos das salas para ter predileção na exibição de seus filmes.

No início da implementação das salas no Brasil, existiam acordos de exibição, afinal, sustentar uma sala era caro. Uma *major*¹ estrangeira acordava com o proprietário de uma sala brasileira equipamentos de imagem e som modernos, reformas das salas e

¹ Major é como se denomina o conglomerado de grandes empresas que realizam e distribuem produções em Hollywood. Por exemplo Paramount Pictures, 20th Century Studios e etc.

em contrapartida, esse cinema teria que dar preferência ao filme do grande estúdio, mesmo que esse filme não estivesse alcançando grande bilheteria.

Esse processo tende a gerar uma sensação de rentabilidade, mas o dono da sala perde a autonomia de exibir o que seria mais conveniente do ponto de vista financeiro. Mesmo que determinado filme tivesse mais público a predileção de exibição era do filme da *major*.

Esses acordos também contribuíram para o enfraquecimento do cinema brasileiro porque mesmo que fosse aclamado pelo espectador, tinha menos tempo de tela. Ao existir uma obrigatoriedade de exibição cinematográfica estrangeira, consequências culturais e econômicas negativas são trazidas a países subdesenvolvidos, como ocorreu no Brasil (GATTI, 2005).

Nesse modelo as empresas operavam como um cartel. A abertura do Brasil a receber filmes feitos pelas grandes empresas estrangeiras, a falta de regulamentação, a ausência de taxas e rentabilidade alta por conseguir fluxo bilheteria. “As cópias baratas, circulam pelo mundo beneficiando-se do contexto histórico em que o cinema aparece: a burguesia triunfante absorve as matérias primas dos países dominados, faz circular suas mercadorias pelo mundo, conquistar novos mercados, é colonialista” (BERNARDET, 1980, p. 12).

Quando o cinema erótico ganha popularidade em todo o mundo, durante a década de 1970, salas específicas destinadas ao público adulto começam a ser abertas. Esse momento perdura até a década de 1990, quando as salas de rua começam a passar por crises econômicas. Muitas salas destinadas ao público em geral a partir do fim da década de 1980 começaram a exibir de dia filmes convencionais e a noite filmes de cunho sexual. O que atraía um tipo de público específico e até originou estereótipos para certas salas devido ao tipo de filme adulto exibido.

Na década de 1990, se popularizam os aparelhos de videocassete, surgimento de câmeras mais acessíveis, e surgem as videolocadoras, elas possibilitam o espectador alugar um filme e assistir em casa e também tivemos nessa mesma época a regulamentação do governo as televisões a cabo, que na época era o item caro mas era mais uma competição ao cinema nacional.

Nesse momento simultaneamente temos o encerramento das atividades de diversos cinemas de rua brasileiros que ao longo do tempo foram demolidos ou se tornaram estacionamento e igrejas evangélicas. Foram muito eventos acontecendo simultaneamente que acarretaram na diminuição dessas salas. E esse período do final da

década de 1980 e começo de 1990 estávamos enfrentando uma grande mudança política, social e econômica no Brasil, tentativa de estabilidade da moeda, a população recuperando direitos políticos, a censura enfraquecida.

O processo de extinção das salas de rua foi um fator que modificou dinâmicas sociais. Podemos pensar também na memória, porque anteriormente, nas salas de rua, as pessoas compravam o ingresso e conversavam naquele espaço externo, esperando o início do filme, ou se reunindo nas praças próximas para conversar ao final. Nas redes dentro dos *shoppings centers*, o ingresso é comprado e enquanto o filme não começa, as pessoas vão as lojas, mercados.

No âmbito espacial, a centralização das decisões de ordem econômica por parte das firmas gigantes e sua necessidade de manter estreitas relações com o aparato estatal, acompanhado de um desenvolvimento concomitante dos meios de transporte e comunicação e do controle gerencial, têm determinado a concentração geográfica de seus centros vitais. Como consequência, alguns lugares privilegiados mostram altíssimas densidades de capital produtivo, financeiro e mercantil, comparativamente às áreas restantes do mundo capitalista, dando lugar ao surgimento dos grandes complexos urbanos do presente (BARRIOS, p. 357, 2014).

O diálogo, a troca, é crucial para o desenvolvimento da lembrança. Hoje essa memória é registrada em comentários feitos em sites de cinema, redes sociais ou através de fotos e vídeos do momento vivido. O que acarreta em dois fatores, a memória individual de como foi a percepção do filme para alguém pode alcançar uma pessoa muito distante, ao mesmo tempo que pode não chegar a alguém próximo, de sua própria região. Então as percepções coletivas se misturam e às vezes se apagam.

O cinema de rua em sua origem nos transfere a imagem de um espaço de socialização. Ele não possui a grandeza dos multiplex, havia uma coletividade ao se esperar no salão o filme ser liberado, comprar pipoca com o vendedor que ficava em frente à entrada. Conforme o espaço também se consolida como indústria, esse viés coletivo se perde, assim como os filmes, o local se torna mais mercadológico (MENDES, 2023, p. 5).

Ainda no final dessa década e começo dos anos 2000, os *shoppings centers* se popularizam não somente na região sudeste. As zonas urbanas de todo o Brasil já eram mais populosas que as rurais, o investimento de redes de cinema estrangeiras fez com que as salas de cinema brasileiras sofressem uma supressão e essas salas que se instalaram nesses grandes centros tinham capacidade de exibir mais filmes simultaneamente e a predileção continuava a ser de produções estrangeiras. “Antes do multiplex, o único atrativo do espectador era o próprio filme. Depois dele passou a ser, sobretudo, o espaço.” (ALMEIDA; BUTCHER, 2003, p. 65).

[...]o *shopping center* se torna um espaço cada vez mais popular para se fixar salas de cinema, a insegurança nas grandes cidades também era crescente, a população começou a sentir mais conforto frequentando um espaço selecionado, com segurança privada e diferentes formas de lazer no mesmo espaço[...] (MENDES, 2023, p. 7).

A falta de autonomia dos exibidores brasileiros somada a força que hoje as redes estrangeiras têm através dos multiplex, contribuíram para o processo de esquecimento do cinema nacional, fez com que muitas salas de rua declarassem falência e muitas vezes eram essas salas que não tinham como pagar pela projeção de um filme *blockbuster* é quem dava oportunidade ao filme brasileiro de ser transmitido na grande tela.

Gatti (2005) explana que o favoritismo pelo cinema estrangeiro traz consequências culturais e econômicas desfavoráveis em países subdesenvolvidos. A exemplo do que fez a major estrangeira Metro-Goldwyn-Mayer, como aponta Vieira; Pereira (1986):

Das fotografias animadas ao cinema como experiência estética, o espaço que acolheu estas imagens em movimento passou das pequenas salas improvisadas do final do século para o requinte dos Roxys e Capitols disseminados pelo mundo inteiro. A definição do programa arquitetônico sala de exibição, do fato mesmo de ter sua origem na afirmação e desenvolvimento de um cinema dominante, foi profundamente marcada pelos valores que este cinema estabeleceu. No Rio de Janeiro, a cadeia de cinemas que a Metro-Goldwyn-Mayer fez construir para exibir as suas produções com exclusividade fez com que o comércio cinematográfico sofresse um forte impacto e que, junto ao público, se estabelecessem padrões e necessidades novos que reforçavam não apenas a reprodução continuada dos seus filmes como também consagrasse uma vez mais a noção já cristalizada de que cinema americano era o verdadeiro cinema. (VIEIRA; PEREIRA, 1986, p. 59)

Desde as primeiras salas observamos uma supressão dos filmes brasileiros em relação aos estrangeiros. Essa interferência que também envolve as salas é crucial na memória coletiva, e justifica o porquê por vezes nossas produções não se fixam no imaginário coletivo da mesma forma que as estrangeiras. É mais incomum uma produção nacional se tornar icônica na cultura popular se comparada a uma *Hollywoodiana*.

3. A ORIGEM DO CINEMA BRASILEIRO

No final do século XIX houve a primeira exibição pública de uma filmagem realizada pelos irmãos Auguste e Louis Lumière na França, em 1895. Entre 1895 e 1896 os primeiros aparelhos de projeção, os Onminiographos, chegam ao Brasil, especificamente no Rio de Janeiro. No ano seguinte os cinematógrafos, percussores das câmeras de filmagens, começam a lentamente se espalhar pelas capitais do país.

Em 1896, o empresário belga Henri Paillie alugou uma sala no Jornal do Commercio, na Rua do Ouvidor, que naquela época era a rua mais popular do país, situada na então capital federal, na cidade do Rio de Janeiro, ali ele fazia exibição de curtas, cenas cotidianas, ainda não existiam produções ficcionais.

Um dos filmes exibidos nesse período no país foi o francês A Saída dos trabalhadores da Fábrica Lumière, 1895. A primeira exibição de um filme no Brasil ocorre no dia 8 de julho de 1896, na cidade do Rio de Janeiro, sendo motivo de burburinhos e relatos, o que era comum diante a tecnologia tão inovadora.

Omniógrafo – Com esse nome tão hibridamente composto, inaugurou-se ontem às duas horas da tarde, em uma sala à Rua do Ouvidor, um aparelho que projeta sobre uma tela colocada ao fundo da sala diversos espetáculos e cenas animadas por meio de uma série enorme de fotografias. (...) cremos ser este o mesmo aparelho a que se dá o nome de cinematógrafo[...]. Apaga-se a luz elétrica, fica a sala em trevas e na tela dos fundos aparece a projeção luminosa, a princípio fixa e apenas esboçada, mas vai pouco a pouco se destacando. Entrando em funções o aparelho, a cena anima-se e as figuras movem-se. Talvez por defeito das fotografias que se sucedem rapidamente, ou por inexperiência de quem trabalha com o aparelho, algumas cenas movem-se indistintamente em vibrações confusas; outras, porém, ressaltavam nítidas, firmes, acusando-se um relevo extraordinário, dando magnífica impressão de vida real. Entre estas, citaremos a cena emocionante de um incidente de incêndio, quando os bombeiros salvam das chamas algumas pessoas; a da dança de serpentina; a da dança do ventre etc. Vimos também uma briga de gatos; uma outra de galos; uma banda de música militar; um trecho de boulevard parisiense; a chegada do trem; a oficina do ferreiro; uma praia de mar; uma evolução espetaculosa de teatro; um acrobata no trapézio e uma cena íntima. (SOUZA, 2007, p. 21)

A princípio tínhamos Companhias cinematográficas, cineclubes, empresas produtoras e revistas de cinema. Em 31 julho de 1897, na loja de nº 141, na Rua do Ouvidor, é inaugurado o Salão de Novidades Paris, que teve como proprietários os irmãos Paschoal e Affonso Segreto, foi inaugurada sendo a nossa primeira sala de cinema. A partir de 1898 começamos a ter as primeiras filmagens realizadas no Brasil. Durante alguns anos os irmãos Segreto foram os principais exibidores e produtores no Brasil.

Figura 1: Rua do Ouvidor



Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles, ano: 1885 - 1895.

Antes de 1900, esse material visual exibido no país era estrangeiro, posteriormente as primeiras produções brasileiras começam a ser realizadas. Esse cinema, assim como o de todos os países eram chamados de “cinema mudo” só haviam imagens e era um momento de construção em todo mundo, não existiam muitos gêneros, produzíamos filmes baseados em histórias literárias de autores brasileiros.

Durante dez anos, porém o cinema vegetou, tanto como atividade comercial de exibição de fitas importadas, quanto como de fabricação artesanal local. A explicação está sempre no retardo do país. No caso específico, o que impedia o desenvolvimento do cinema no Rio, para não falar no resto do território ainda mais arcaico, era a insuficiência de energia elétrica (GOMES, 1996, p. 9).

O Brasil sendo um país que não tinha abandonado o regime escravocrata até 1888 observou uma mudança muito abrupta no aspecto político. Queda do império, início da república, foram muitas transformações que proporcionaram a boa aceitação do cinema no país, tendo em vista que era uma forma de entretenimento barata e que se utilizava muito das expressões corporais e faciais, o cinema não possuía som, e boa parte da nossa população a essa altura ainda era analfabeta.

O mercado nacional cinematográfico começa a se estruturar a partir de 1907 quando a energia elétrica começa a ser produzida industrialmente na então capital federal, o Rio de Janeiro. Nessa época a construção de salas de cinema era um negócio arriscado,

concentrado também a regiões do sudeste e voltado a elites. Naquele período, boa parte do país não possuía sistema de energia.

Então nesse período ocorre uma explosão de aberturas de salas, principalmente nas regiões mais ricas do país, São Paulo sendo uma delas, e este fato empolgou importadores de filmes estrangeiros e quanto a produção nacional, ela se solidificava através de curtas-metragens.

Quando o cinema começa a crescer e se fortalecer surgem também os críticos especializados, com publicações em revista e jornais, algo que já acontecia com peças teatrais e concertos de música. Por meados dos anos 1940, já existiam conhecidos e respeitados periódicos como os de Lapierre e Cuenca.

Os críticos cinematográficos sintonizados com o surgimento das cinematecas, dos centros de estudos de cinema e das novas Companhias cinematográficas, acompanharam e participaram da expansão da produção e dos congressos de cinema, bem como entraram em contato, de um lado, com uma expressiva filmografia produzida ao redor do mundo, de outro, com uma bibliografia referente às primeiras histórias do cinema mundial escritas na Europa até então, tais como *Les cent visages du cinema*, de Marcel Lapierre, *Historia del cine*, de Carlos Fernández Cuenca, e os quatro volumes de *Histoire Générale du Cinéma*, de George Sadoul (MORAIS, p. 2, 2016).

Para o crítico e historiador Paulo Emílio Salles Gomes (1996), no começo do cinema brasileiro ele era findado por uma periodização que consiste nas épocas a seguir;

O período de 1896 a 1912, que era a Belle Époque, nesse momento, também chamado de Idade de Ouro, devido a intervenção de produtores estrangeiros, principalmente italianos, houve um fortalecimento do cinema nacional.

A ideia de Bela Époque também tinha cunho político, o Rio de Janeiro, então capital federal representava o futuro do que deveria ser o país todo. Um lugar de progresso, tecnologia e poder econômico. O produto nacional visava se equiparar a indústria que já estava sendo construída no exterior e como consequência gerar lucratividade;

O período de 1912 a 1922 a indústria nacional cresce no Brasil, mas não para o cinema brasileiro, o que acontece é uma ascensão do cinema estadunidense, enquanto nós passamos por dificuldades econômicas em um país de dimensões continentais, com o alto preço do dólar, isso tudo afetava as taxas necessárias para ser um produtor e exibidor aqui;

O período de 1923 a 1933 o Brasil passava pela efervescência de novos movimentos artísticos culturais. Em 1922 tivemos a Semana de Arte Moderna então nesse momento a mídia em geral focava na ação que tinha por objetivo a formação de uma identidade brasileira.

O cinema, evidentemente por se tratar de um veículo popular poderia contribuir no desenvolvimento de todo o ideal que se almejava. Estávamos nesse período fazendo um cinema educativo, momento de alta produção de curtas-metragens que falavam de aspectos do Brasil, fauna, política, sociedade, literatura, uma espécie de cinema pedagógico;

O período de 1933 a 1949 tivemos um momento de grande sucesso na nossa história, quando houveram as Chanchadas, que eram comédias populares atrativas a massa brasileira;

O período de 1950 a 1965 o cinema dos Estados Unidos volta a influenciar no nosso mercado e também no conteúdo das nossas produções. Foi um momento também de grande recepção do cinema estrangeiro nas salas brasileiras e em 1964 sofremos um golpe militar que alterou um pouco a dinâmica cinematográfica nos anos posteriores.

Nesse aspecto a ideia de Salles Gomes obedece ao seguimento ditado pelo estrangeirismo, com ela, é apontado que existe um ciclo, início, auge e declínio, em outros continentes também tivemos essa “idade de ouro” (Belle Époque), ciclos regionais na década de 1920, quando começamos a contar histórias do momento atual brasileiro, e outros ciclos, até a decadência que todo o momento os cinemas atravessaram em épocas próximas.

O ato de se produzir cinema em todos os âmbitos era algo complicado de se fazer, o ato de manusear a câmera, utilização dos negativos em laboratório e até mesmo a projeção dos rolos de película. Enquanto os empresários brasileiros abriam salas, eles exportavam filmes oriundos principalmente da França, mas também começaram a fazer também suas próprias produções. Tivemos como primeira ficção brasileira “Os Estranguladores” (1908, dirigido por António Leal), inspirado em um crime ocorrido quatro anos antes.

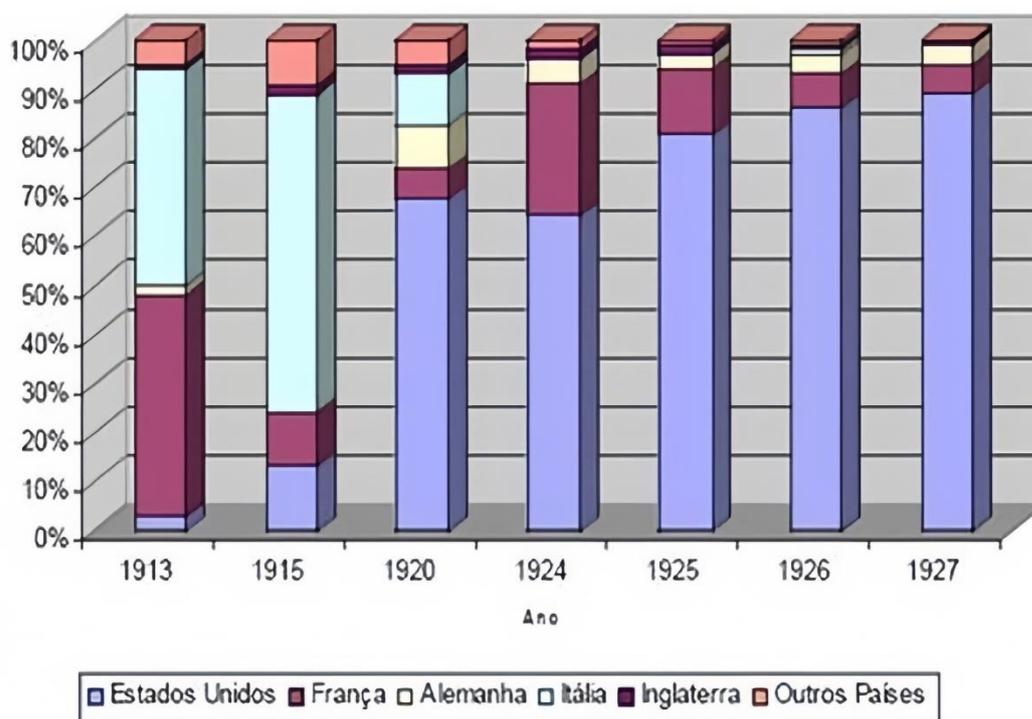
Na Era de Ouro do cinema brasileiro, entre 1908 e 1911 havia uma escassez de gêneros, tudo era novidade, não tinham classificações de subgêneros. Trouxemos do teatro o drama e a comédia. Esse período não seria longo tendo em vista que o cinema deixa de ser artesanal e começa a ganhar aspectos industriais, pelo menos nos países não periféricos.

No Brasil, em forma de curta e média-metragem, começamos a ter produções como A Cabana do Pai Tomás, um clássico mundial, dramas históricos como A Restauração de Portugal, filmes patrióticos como A Vida do Barão de Rio Branco e carnavalescos com O Cordão. Boa parte dos filmes foi feita por António Leal.

Um gênero que se destacou nesse período foi o dos filmes cantantes, tudo feito de modo artesanal. Uma junção do cinematógrafo e do gramofone. Por não haver sistema de som naquela época, os filmes cantantes precisavam que os artistas ficassem escondidos atrás da tela, fazendo as vozes ao vivo.

A partir da eclosão da 1ª Guerra Mundial, o cinema continuava seu processo de estruturação e nos Estados Unidos ele ganha muita força econômica, fazendo com que ocorresse um processo de distribuição para outros países, o Brasil foi um deles. Não necessariamente eles precisavam exportar para obter lucro, mas tinha uma questão de dominação ideológica, o *American Way of Life*, era uma forma de consolidar o chamado “patriotismo pragmático” (QUINTANEIRO, 2007). Assim os estúdios cinematográficos mais rentáveis de lá, chamados de *majors*, começaram a investir em salas no nosso país.

Figura 2: A seguir um gráfico que demonstra como funcionava o mercado, quem dominava, no período antes e após a Primeira Guerra Mundial na distribuição em território brasileiro entre 1913 – 1927.



Fonte: Selonk, Patrícia. Distribuição Cinematográfica no Brasil e suas Repercussões. Pontifícia Universidade do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004, p. 30.

Com o cinema dos países desenvolvidos se tornando comerciais o Brasil inicia um processo de importação dessa nova forma de entretenimento. Nesse momento éramos

grandes produtores de café, mas importávamos até o básico devido a um atraso industrial de quem recentemente havia deixado de ser colônia.

Entre 1912 e 1922 foram feitos apenas 6 filmes considerados longa-metragem. A maioria produzida por italianos, que tinham domínio de utilização dos equipamentos. Com obras predominantemente baseadas na literatura romântica brasileira.

O filme brasileiro se estiolava dentro de uma estrutura dramática rigidamente compartimentada, na qual a definição dos caracteres e situações, assim como o desenvolvimento do enredo, ficavam na inteira dependência dos letreiros explicativos (GOMES, 1996, p. 12).

O Brasil não possuía regras protecionistas, isso o tornou um país favorável para exportação. A princípio na nossa história cinematográfica não existia uma regulamentação que captasse impostos das exibições estrangeiras e colocasse em um fundo para produções nacionais. Segundo Paranaguá (1984), em 1924, 83% do total de filmes projetados no Brasil eram produções estadunidenses.

Na metade dos anos 1920, começamos a ter uma melhora da qualidade técnica dos filmes e mais brasileiros sendo aptos a trabalhar. Estados fora do eixo como Rio Grande do Sul, Pernambuco e Minas Gerais começam a se destacar também. Nesse momento surgem personalidades promissoras na área.

Quando em 1927 nos Estados Unidos surge o primeiro filme sonoro, houve um investimento nas salas brasileiras, aquilo que na época era uma nova tecnologia. No Brasil o pioneirismo dos filmes com som ocorreu com a comédia “Acabaram-se os Otários” (1929, dirigido por Luiz de Barros).

No começo da década de 1930 as produções brasileiras ganham um certo impulso. Organicamente o nosso cinema se expande, começamos a ter numa produção massiva de clássicos do cinema silencioso. Mas nos países em que já era uma indústria, o cinema falado já predominava as telas.

No Rio de Janeiro surgem os estúdios com formato mais industrial, mais equipamentos. Surgem também algumas Leis protecionistas para assegurar que a produção nacional fosse exibida nas salas de cinema. Para ter lucratividade, houve mais um impulsionamento de donos de salas de produzirem filmes. A comédia se torna o gênero mais produzido pelos cineastas locais.

A essa altura com a energia elétrica se expandindo em território nacional estados como o de Pernambuco também iniciam uma estrutura de produção. Nesses ciclos chamados de regionais por serem fora do eixo eles foram os maiores produtores, com treze filmes em oito anos.

“Mas sempre que o cinema pernambucano tentava transpor as fronteiras do Estado fracassava, apenas um filme logrou ser apresentado comercialmente no sul do país” (GOMES, 1996, p. 59). Isso evidencia que desde os primórdios o cinema feito no Sudeste era mais valorizado que em outras regiões.

Nesse período a predileção à importação de filmes estrangeiros por haver uma facilidade financeira iniciava o processo hegemônico do cinema estadunidense em nossas telas. Não seria viável tentar restringir a entrada de filmes estrangeiros no país porque poderia ser prejudicial em outras relações comerciais e diplomáticas (VIDAL, 2017). Mesma época em que a produção carioca foi inferior a paulistana e até mesmo a pernambucana.

No momento de transição do cinema silencioso para o falado poucos diretores seguiram na função, pois não sabiam conciliar a realidade de forma musicalizada. Os acontecimentos vividos nos períodos como as Guerras, ascensão de governos fascistas, não serviram de inspiração. “Nossa participação modesta na Segunda Guerra Mundial suscitou três filmes de circunstância, duas comédias e um drama”. (GOMES, 1996, p. 15).

Ainda na década de 1930, o jornalista Adhemar Gonzaga funda a Cinédia. A produtora realiza filmes almejando formar uma estruturação semelhante à de Hollywood, que nesse período se consolidava como indústria. A empresa utilizava equipamentos tecnológicos e buscava reproduzir grandes cenários, montagem do filme e roteiro estadunidenses, mas adaptados à realidade brasileira.

O Brasil sofreu um certo atraso tecnológico em relação ao exterior, no fim da década de 1920, na transição do cinema silencioso para o falado, até meados de 1933 alguns filmes sem som eram exibidos com áudio através de um sistema de disco, que era sincronizado à imagem.

Nesse momento dos anos 1930 surge a Cinédia, ela deu início ao que poderíamos classificar como indústria cinematográfica brasileira. Na época tivemos o que pode ser chamado de *Star System*. Nele surgem atores como Oscarito, Mesquitinha e Carmen Miranda. O foco da empresa era produzir dramas populares e comédias musicais que ganharam a alcunha de “chanchada”, sendo também um dos maiores movimentos da nossa história fílmica.

Entre 1933, com o surgimento do som até 1949, pouco antes da chegada da televisão no Brasil o cinema era feito quase que exclusivamente no Estado do Rio de Janeiro, a então capital Federal. Para os brasileiros os filmes falados foram mais

expressivos que os silenciosos, era um momento de explosão de musicais. Enquanto isso, São Paulo passava por um declínio e os outros Estados fora do eixo sempre foram menos procurados pelo espectador, até pelo orçamento mais modesto.

Chanchada é uma palavra de origem espanhola, que significa “porcaria”. O gênero recebeu inúmeros julgamentos negativos por parte dos críticos, mas o retorno financeiro trazido pelo espectador era alto e nem todas as produções eram de fato ruins, algumas foram responsáveis por trazer inovações e pioneirismo ao nosso audiovisual, como a primeira cena de ação do cinema nacional em “Carnaval no Fogo” (dirigido por Watson Macedo, 1949). As chanchadas foram a prova de que o cinema brasileiro poderia ser rentável, poderia ser popular como os estrangeiros.

Posteriormente, com esse fortalecimento do audiovisual brasileiro, nos anos 1940, duas grandes empresas foram fundadas. A Atlântida e a Vera Cruz. A primeira, localizada na cidade do Rio de Janeiro, retratava em tom de comédia temas tipicamente brasileiros, o carnaval, futebol, uma certa simplicidade, eram produções de linguagem acessível e para atrair a massa e roteiros sem grandes despesas. Eram filmes feitos para jovens e uma população não tão abastada.

A Atlântida se torna um fenômeno devido a popularização das comédias musicais, as chanchadas por muitos anos foram o maior sucesso econômico do nosso audiovisual. Esse fenômeno causou críticas negativas por partes dos críticos e estudiosos, que viam essa forma de entretenimento como algo menor.

O estúdio abordava temáticas tipicamente brasileiras do litoral, o carnaval, o malandro, as praias e boêmia. A empresa possuía estreitos laços com o empresário Luís Severiano Ribeiro que foi o responsável por formar uma cadeia de salas de cinema em alguns estados do país.

A Vera Cruz tinha intenções maiores, situada em São Paulo, surge na década de 1950, visava competir com a grandiosidade de Hollywood, eram feitos filmes com alto investimento. Naquela época a moda hollywoodiana, James Dean, Natalie Wood e Elizabeth Taylor eram símbolos de beleza que tinham forte poder de influência no ocidente, e moldava o comportamento da juventude, o que influenciava no que era produzido não somente no Brasil, mas na América Latina.

Uma coisa a se refletir sobre a questão dos cinemas regiões do eixo durante metade do século XX é que:

Os produtores cariocas eram comerciantes de exibição e a conjuntura criada nos anos 1940 lembrava a bela época do cinema brasileiro no

começo do século. Os empresários paulistas que se lançaram a aventura vinham de outra atividade e nutriam a ilusão ingênua de que as salas de cinema existem para passar qualquer fita, inclusive nacionais. Culturalmente o projeto foi igualmente desastroso (GOMES, 1996, p. 96).

Os produtores cariocas eram comerciantes de exibição e a conjuntura criada nos anos 1940 lembrava a bela época do cinema brasileiro no começo do século. Os empresários paulistas que se lançaram a aventura vinham de outra atividade e nutriam a ilusão ingênua de que as salas de cinema existem para passar qualquer fita, inclusive nacionais. Culturalmente o projeto foi igualmente desastroso (GOMES, 1996, p. 96).

Eles possuíam suporte econômico do Banco do Estado de São Paulo – BANESPA. “Dessa forma, a Vera Cruz foi concebida com a pretensão de alcançar o padrão estético e formal de Hollywood” (LEITE, 2005, p. 77). Ao contrário da Atlântida, eles visavam sofisticar, elitizar o cinema brasileiro, por eles eram feitos muitos documentários e filmes do gênero Drama.

“Os Paulistas, entretanto, rejeitaram qualquer paralelo entre o que pretendia fazer e aquilo que se fazia no Rio: renegando a chanchada, ambicionaram realizar filmes de classe e em muito maior número” (GOMES, 1996, p. 76). Isso fez com que a Vera Cruz chamasse funcionários de varias partes do mundo, o que tornava o set de filmagem uma “Torre de Babel”, com dificuldade de compreensão da própria equipe pela variedade de idiomas e culturas ali reunidas.

3.1. O país do subdesenvolvimento

O cinema produzido na Europa, Estados Unidos e Japão não passava pelas problemáticas que o cinema latino americano enfrentava. E isso não era uma etapa e sim um estágio. É possível fazer uma analogia com todas as formas de indústria, não somente a cultural. Em vários aspectos observamos a relação do dominante e do dominado atrelado ao capital financeiro.

Não somos Europeus nem Americanos do Norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro pois tudo é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o outro. O filme brasileiro participa do mecanismo e o altera através da nossa incompetência criativa em copiar (GOMES, 1996, p. 90).

O nosso subdesenvolvimento diretamente ligado ao passado colonial fez com que houvesse uma demora na expansão de salas, mas a partir do momento em que a eletricidade chega, pelo menos na então capital federal, houve uma proliferação de salas de cinema. Era um modo novo de entretenimento, visual, em um país com altos índices

de analfabetismo. Nem todas as exibições eram destinadas a um público de elite, apesar da maioria dos frequentadores no período inicial da república ser composta por pessoas brancas.

Os filmes produzidos no Brasil às vezes eram comprados por distribuidoras estrangeiras, mas a entrada mesmo em países da América Latina era complicada e a distribuição não era fácil até mesmo no território nacional. Como aponta Simis (1996), os valores também eram inferiores quando comparados ao de um filme estrangeiro, então o lucro às vezes se tornava inferior ao custo da produção.

Durante a quebra da Bolsa de Nova York em 1929, a presença massiva dos Estados Unidos diminuiu e o nosso cinema teve um pouco de crescimento e visibilidade, mas com a recuperação financeira a hegemonia voltou a se fazer presente. O Brasil voltou a ver seu cinema como marginalizado, algo inferior.

Os estadunidenses após as Guerras conseguiram manter uma força audiovisual praticamente monopolista. Durante o período em que não havia televisão e o cinema era a principal fonte de entretenimento o Brasil já sofria um processo de apagamento dentro do próprio país. Essa questão nas gerações posteriores só veio a se agravar.

Curtas-metragem eram mais lucrativos para os produtores locais e esse fenômeno ocorreu em toda América Latina, que apesar de demonstrar interesse em produções oriundas de seus países, sofria com a interferência dos Estados Unidos que após as duas grandes Guerras conseguiram se fortalecer economicamente como uma potência econômica e ideológica.

Posteriormente as empresas decretaram falência não devido à qualidade, mas devido à desorganização do mercado audiovisual brasileiro, somada à fraqueza das leis protecionistas. O Brasil na primeira metade do século XX ainda tinha uma economia rural, as zonas urbanas ainda estavam em desenvolvimento e os custos de produção eram altos e o retorno financeiro era lento.

Os filmes feitos entre os anos 10 e os anos 60 trabalham em geral com uma visão de história heroica, baseada em grandes feitos e em grandes personagens. Ou seja, eles seguiam o modelo do filme histórico clássico com sua intenção didática e legitimadora do status quo (SOUZA ROSSINI, 2009, p. 11).

Em seu início podemos perceber que os filmes brasileiros possuíam um teor verídico, muitas vezes retratando situações históricas. Ele era feito com um viés ideológico, alinhado à política mesmo que de forma sutil, circulando nos diferentes gêneros cinematográficos.

Na década de 1950, quando a televisão chega ao Brasil, causa um certo temor nos donos das salas. Nossa primeira emissora foi a TV Tupi, fundada por Assis Chateaubriand. Logo o canal começa a produzir jornais e no país já tínhamos grandes sucessos com as radionovelas e que posteriormente se tornaram telenovelas, e muitos atores de cinema começaram a trabalhar nessas produções.

O modelo de produção desenvolvido nas televisões também se assemelhou ao cinema, pelo menos no aspecto social da forma como a sociedade era retratada. Na televisão, assim como em muitos estúdios brasileiros, as produções retratavam um Brasil diferente da realidade, um país embranquecido e em situações recatadas. (MENDES, 2021, p. 10).

A televisão se instala no país e o cinema perde um pouco da predominância na forma de lazer, no entanto as salas de cinema resistem, o que ocorre é uma migração dos atores brasileiros e um fortalecimento da indústria estrangeira aqui. Assim o processo hegemônico se solidifica e altera os rumos midiáticos brasileiros, que posteriormente tornou as telenovelas o nosso produto audiovisual mais forte.

Nos anos 1950 surge no Brasil a televisão, houve uma indagação por parte dos exibidores sobre o rumo que o cinema tomaria com um produto audiovisual em casa. No início, os aparelhos televisores eram caros, os custos de produção altos, a programação tinha horários e não existia gravação, tudo era transmitido ao vivo. Algo que se tornou popular nas emissoras brasileiras foram as novelas, elas acompanharam a nossa sociedade desde as fotonovelas das revistas, passando pelas radionovelas, até migrar para a televisão e se tornar nosso produto audiovisual mais popular e mesmo assim o cinema como espaço físico não parou de ser frequentado (MENDES, 2023, p. 6).

Ainda nessa década em São Paulo é fundada a Companhia Cinematográfica Maristela, que ainda segue em atividade, sendo uma das mais antigas do Brasil. A empresa fazia filmes com orçamento modesto retratando a realidade brasileira e com cineastas inspirados no neorrealismo italiano, fazendo o uso de cenas cotidianas na rua, se aproveitando desse espaço e não necessariamente usando atores renomados, muitos eram amadores.

Essa empresa abriu portas a cineastas como Sérgio Person e Nelson Pereira dos Santos, que são apenas dois dos inúmeros cineastas que posteriormente influenciaram muito do cinema que a Globo Filmes começou a fazer no final dos anos 1990. Esses cineastas que faziam filmes entre 60 e 80 foram cruciais para a formação do que temos hoje como cinema moderno, do que viria a ser a Retomada.

Essa produção de um Brasil alegre, em que os problemas não existiam, começou a incomodar alguns cineastas. Desde de a década de 1950 surgem diretores que tem como intenção mostrar uma realidade crua, o oposto do que estava sendo feito. A intenção era

retratar um país que esses cineastas achavam mais verossímil, trazendo reflexos da desigualdade social e racial pertinente no período.

Nos anos 1960, o cinema latino-americano (brasileiro, cubano, argentino e até boliviano, com Jorge Sanjinés) acreditou na "descolonização" do olhar do espectador. Somou influências do Neorealismo italiano e da Nouvelle vague francesa às ideias de Brecht (teoria do distanciamento) e da vanguarda soviética (Eisenstein) (CAETANO, 2007, p. 205).

Nesse contexto, pegando o gancho do cinema de protesto feito no Rio de Janeiro que retratava as favelas, e as formas de expressão que retratam o cotidiano no exterior, surge o "ciclo baiano" no fim dos anos 1950, com gravações em Feira de Santana ou interiores do estado como Milagres e Monte Santo, era composto por diretores oriundos de lá, como Oscar Santana, Rex Schindler e Glauber Rocha.

Aproximadamente no mesmo período surge outro movimento fílmico, o Cinema Novo, que teve como um dos nomes mais famosos Glauber Rocha, mas também engloba diretores de outras regiões do Brasil, como Leon Hirszman, Cacá Diegues, entre outros. Esses filmes queriam mostrar a disparidade econômica e social do Brasil. Desfazer a imagem criada pelos Estados Unidos durante a Política da Boa Vizinhança.

Para Glauber Rocha o Cinema Novo deveria não só filmar a miséria, mas responder por uma estética da miséria. Daí a defesa de um cinema diferente capaz de demarcar a nossa identidade e fazer frente à indústria cinematográfica estrangeira, à cultura alienante imposta, sobretudo, pelo imperialismo norte-americano (COSTA GARCIA, 2007, p 184).

Nesse período no exterior surgem novos movimentos como a Nouvelle Vague na França e o Neorealismo na Itália já era um movimento consolidado desde os anos 1940 e nos serviram de inspiração. Esses movimentos que influenciaram fortemente cineastas intelectuais brasileiros que criticavam a indústria cinematográfica Hollywoodiana. Surgem filmes retratando desigualdades presentes nas favelas do Rio de Janeiro, pobreza de São Paulo ao mesmo tempo em que a cidade se solidificava como a mais poderosa economicamente da América do Sul.

Essa disparidade econômica gerou inquietação por parte daqueles que não queriam mais ver o Brasil sendo retratado como uma república das bananas, em que mesmo com todos os problemas não havia tristeza. No cinema da década de 1960 alguns cineastas buscaram realizar produções em tom de protesto, para causar reflexão e passar mensagens sociais e políticas a quem vê.

Depois do cinema da Bela Época e da Chanchada, o Cinema Novo foi um dos grandes acontecimentos marcantes do nosso ciclo cinematográfico. Essa corrente se expande dando origens a diferentes tipos de movimentos, na música, teatro, outras formas

de expressões. Ele surge também pra mostrar uma brasilidade crua em um período em que estávamos perto de viver um golpe militar, em que todas essas formas eram altamente formas de protesto, tudo era político.

Esse processo se rompe justamente no ano de 1964. Como aponta Gomes (1996), ele não morre, mas vive sua última fase. Ele se volta para si, ocorre um enfraquecimento devido a repressão. Ocorre uma dispersão e uma abertura pra forma seguinte e que se tornou a mais expressiva e lembrada do cinema brasileiro, o Cinema da Boca do Lixo, por vezes chamado de Pornochanchada, não sendo exclusivamente pertencente a essa corrente, mas que em algumas produções se fundem.

É possível dizer que a pornochanchada surge em 1969, ela faz uma releitura dos filmes cotidianos de comédia carioca e certo apelo erótico que produções paulistas tinham. Uma característica do gênero além das situações maliciosas, títulos com duplo sentido, a maioria não trouxe o prestígio crítico na época, mas conquistou mercado e trazia retorno financeiro.

O jornalista Inimá Simões (1998) aponta em seu trabalho uma situação que apesar de fazer referência a década de 1950, se aplica a vários momentos da cinematografia brasileira. As décadas passam, mas essa essência acompanha as diferentes era da história do nosso cinema.

O cinema implanta o divórcio, o desquite, a separação ou a bigamia, dentro de uma normalidade e conduta, promovendo ainda a rebeldia à autoridade constituída (leis, pais, professores, etc). O vício do fumo, álcool, tóxicos e jogo já não distingue os rapazes das moças. A liberdade sexual e a propaganda do sensualismo conseguem despertar emoções inoportunas na juventude, expondo-a a inúmeros perigos. A música produz hipnose coletiva (rock and roll e, agora, o hula-hula). Enquanto o rapaz padroniza com um blue-jeans, topete, lambreta, etc., a moça adota o rabo de cavalo, as calças compridas, as maneiras exageradas, masca chiclete, corre em busca de aventuras amorosas, colhendo decepções. Nessa situação, cessa a autocrítica dos jovens. O cinema torna o vício sedutor, a libertinagem amável, a virtude ridícula, o bandido simpático e o boêmio digno de inveja. Transtorna o espírito, ensombrece o coração, oblitera o gosto e, o que é sumamente grave, obscurece o discernimento do bem e do mal. (SIMOES, 1998, p. 52).

Durante esse período em que o cinema brasileiro era lançado mediante a autorização dos censores ou não o carimbo de Boa Qualidade era o que tornava possível uma produção brasileira ter autorização de ser exibido e competir em festivais de cinema no exterior. A negativa desse carimbo prejudicava a obra inteira porque isso por vezes não conseguia fazer a obra pagar os custos de sua produção.

Filmes como *A Falecida* (dirigido por: Leon Hirszman, 1965), que a princípio foi classificado como não apto a receber o selo de Boa Qualidade por se tratar de uma história de infidelidade, para os censores esse filme feria a imagem moral e não trazia uma imagem digna de exportação ao Brasil.

Alguns filmes como *Deus e O Diabo na Terra do Sol* (dirigido por: Glauber Rocha, 1964), ganharam classificação de irregular por possuir insinuações a lesbianismo e violência mas financeiramente foi um filme que entrava na categoria de rentável, logo, foi classificado como um filme para maiores de 18 anos e apto para a exportação e exibição no exterior. E dessa forma assim se deu o início da censura durante o a Ditadura Militar, de forma branda e posteriormente com cortes inteiros e perseguição de artistas de qualquer classe, teatral, fílmica e televisiva.

3.2. A criação da Embrafilme

A Empresa Brasileira de Filmes S.A (EMBRAFILME) surge através do decreto-lei nº 862, promulgado em 12 de setembro de 1969, como componente no Ministério da Educação e Cultura, que naquela época eram vinculados. Era a principal fonte de produção, lançamentos e distribuição de filmes durante as décadas de 1970 e 1980.

Durante mais de duas décadas de atuação, entre 1969 e 1990, a Embrafilme foi responsável pela regularidade da produção do cinema no Brasil, por meio do financiamento da produção, da garantia da exibição (pela obrigatoriedade instituída via cota de tela para o produto nacional) e da distribuição dos filmes brasileiros. Além disso, em seu período mais produtivo, a Embrafilme ajudou a proporcionar o encontro do filme nacional com o público, durante meados dos anos 70 e início dos anos 80, quando o cinema brasileiro bateu recordes de público que até hoje não se repetiram. Segundo o historiador americano Randal Johnson (1987), entre 1974 e 1978 o número de espectadores do cinema brasileiro passou de 30 milhões para 60 22 milhões, e a fatia do cinema brasileiro em seu próprio mercado chegou a 30% em 1978 (MARSON, 2009, p. 18).

A tentativa de se mercantilizar o cinema brasileiro ocorre desde os anos 1940, no entanto a criação no período de governo ditatorial durante a década de 1960 é que de fato uma grande mudança ocorre no nosso cenário mercadológico. Assim é desenvolvida a empresa mista, colaboração privada e Estatal, chamada EMBRAFILME que tinha função também de distribuição, faziam curadoria e envio de produções para festivais e mostras internacionais e posteriormente iniciaram um processo de coprodução, ela também vem com a função de substituir Instituto Nacional de Cinema (INC).

A EMBRAFILME surge e faz uma diferença na comercialização das produções brasileiras. Eles possuíam poder de investimento publicitário e domínio nos tramites de negociação com os exibidores, por ser uma empresa que abarcava muitos filmes, era mais eficaz no momento de passar credibilidade.

Percebe-se, assim, que as políticas de governos orientadas pelo mote do “milagre econômico” se estenderam tanto para a produção material, quanto para a produção de bens simbólicos. Nesse sentido, os bens simbólicos se distinguem, na visão do regime ditatorial, em cultura de massa e cultura artística (NORMANHA, 2020, p. 33).

Ao ser fundada o surgimento da EMBRAFILME reativa o interesse massivo do público. Mesmo com as dificuldades financeiras oriundas do Estado por se tratar de uma empresa que utilizava capital privado, houve uma explosão de filmes sendo feitos durante as décadas de 1970 e 1980.

A aparente contradição de um governo que, por um lado censura o cinema, por outro o produz, é facilmente esclarecida se pensarmos na estratégia de política externa montada pelos militares, onde, nosso cinema, detentor de reconhecimento e prestígio internacional, principalmente europeu, serviria - acreditavam os militares - para conferir ao Brasil no exterior, uma fachada de normalidade institucional, lembrando que as decisões de censura eram válidas apenas para o território nacional e que, para o exterior era necessário tão somente o carimbo Boa Qualidade, acompanhado do Livre para Exportação. Certificados especiais para participação em festivais eram expedidos sem problemas e sem cortes, mesmo para filmes já interditados para o mercado interno (PINTO, 2006, p. 9).

Foi através dela também que começamos um processo de melhoria na distribuição de películas. Nesse momento já haviam mais salas de cinema, as populações se concentravam mais em zonas urbanas. Anteriormente os filmes viviam na dependência de vertentes brasileiras de distribuidoras estrangeiras, a maioria dos Estados Unidos. Então a demanda fílmica nacional que antes estava atrelada a produção estrangeira começa a ter um processo direto de relação com a produção nacional.

Do capital social da Empresa 70% eram subscritos pela União, representada pelo MEC, e os restantes por outras entidades de direito público e privado. No plano econômico-financeiro ela foi agraciada com o montante do imposto retido sobre o lucro das companhias internacionais. Na esfera político-administrativa, pretendia-se a promoção do filme brasileiro no exterior (AMANCIO, 2007, p. 175).

O surgimento da empresa trazia sensação de otimismo por haver um imaginário de consolidação do cinema brasileiro como indústria e possibilidade de independência. Nos primeiros anos o audiovisual brasileiro de certa forma viveu uma boa fase em que algumas demandas foram de fato atendidas pelo governo.

A reestruturação da censura no pós-golpe pode ser identificada em quatro fases:

1. Na primeira fase – a chamada moralista, entre 1964 e 1966, seu foco de atuação continua centrado na preservação da “moral conservadora vigente”, protegendo assim, os interesses dos setores da sociedade que apoiaram o golpe. A inovação fica por conta dos cortes, que passam a ser francamente utilizados. Interdições integrais ainda não ocorrem.
2. Entre 1967 e 1968 identificamos uma “militarização” gradual do comando nacional e estadual do órgão e o início de uma preocupação com o conteúdo político das obras, presente nos pareceres.
3. De 1969 a 1974, a censura assume abertamente seu caráter político-ideológico de pilar de sustentação do regime. Este período, iniciado com a edição do Ato Institucional nº. 5 (AI-5), é caracterizado pelo enfrentamento e pela repressão direta. No cinema, a resistência inaugura a fase da metáfora e da alegoria.
4. Na quarta fase, de 1975 a 1988, observa-se uma interessante mudança de foco que desmente a noção, comumente difundida e até hoje aceita, de que a censura termina com a instauração do processo de abertura. Sua atenção se volta para a proibição dos filmes brasileiros na televisão, onde se concentra o grande público, enquanto os libera para as salas de cinema (PINTO, 2006, p. 5).

Ao fazer referência a esse momento de 1988 Pinto (2006) se refere ao momento anterior a plena redemocratização. A Ditadura Militar se encerra em 1985 após pressão militar, mas não houveram eleições diretas, ocorreu uma transição em que Tancredo Neves foi eleito e em decorrência do seu falecimento José Sarney assume o cargo até o Brasil ter sua primeira eleição com voto popular para presidente em 1989.

3.3. A Embrafilme: as controvérsias do cinema na época

Em São Paulo, no Bairro da Luz, existe uma região chamada de Boca do Lixo e ali em meados de 1960 e começo de 1970, filmes com um apelo mais erótico começam a ser produzidos. Essa vertente não foi exclusiva no Brasil, nos Estados Unidos naquele período com a flexibilização do Código Hays, o cinema pornô explícito começa a ser, com *Garganta Profunda* e *Atrás da Porta Verde*, na França tivemos dramas eróticos como *Emmanuelle* e na Itália tivemos as *Commedias Sexys* com a atriz Gloria Guida.

A Boca do Lixo tinha uma ideologia anárquica, cineastas como José Mojica Marins, o Zé do Caixão, Cláudio Cunha, Júlio Bressane, Walter Hugo Khouri, faziam filmes independentes, que retratavam a temática do terror, crime, mas o que deu notoriedade as produções da Boca fazendo o movimento ser lembrado até a contemporaneidade foram filmes mais baratos e com apelo sexual, que tinha como musas atrizes como Patrícia Scalvi e Nicole Puzzi.

Houveram também outros gêneros explorados como a ação e o faroeste e movimentos consequentes do Cinema Novo, que foram desenvolvidos através de alguns

rompimentos ideológicos e pessoais de quem originou essa corrente cinematográfica. A exemplo do *Údigrudi*, que tinha um tom experimental e a Pornochanchada, sendo este um dos movimentos mais lembrados da filmografia nacional.

Durante esse momento em que havia repressão do cinema, cineastas tentavam burlar uma censura total de suas produções. Nesse contexto, esses movimentos, novos gêneros que surgiram começaram a usar metáforas e alegorias nas histórias e títulos dos filmes. A exemplo de dois filmes dirigidos por Nelson Pereira Santos, *Como Era Gostoso o Meu Francês* (1972) e *Azylo Muito Louco* (1971), que além dos títulos cômicos faziam uma referência a Ditadura, mas conseguindo passar pelos censores, apesar do primeiro ter classificação para maiores de 18 anos.

O cinema brasileiro se adapta para ser possível continuar uma produção crítica, os diretores começaram a se utilizar de truques para desviar a atenção dos censores. Às vezes filando cenas que eles sabiam que seriam vetadas como um meio de distração para outras cenas que faziam críticas e passavam sem cortes.

A primeira impressão é a de que por maiores que sejam os esforços de alguns cineastas, é difícil produzir filmes críticos, se estes mesmos filmes são realizados e comercializados com a colaboração do Estado; é difícil pedir e obter auxílio do Estado para a realização de filmes que coloquem radicalmente em xeque os fundamentos ideológicos deste Estado e da sociedade que ele julga representar — embora, em alguns casos, talvez não seja impossível. Na melhor das hipóteses digamos que esta situação terá colocado o cinema brasileiro na obrigação de se limitar à crítica superficial dos defeitos do sistema, sem questionar o próprio sistema (BERNADET, 1979, p. 46).

Ao ser desenvolvida a EMBRAFILME tinha um certo controle de distribuição, o Estado tinha poder de veto de exibição não somente de produções brasileiras, mas de filmes estrangeiros, como obras de diretores como Jean-Luc Godard e Stanley Kubrick. Em meio a tudo isso diretores brasileiros antes do momento de maior repressão Militar tentaram garantir uma forma de ter distribuição de seus filmes através da união de seus nomes e a criação de uma empresa.

Paralela à criação, produtores e cineastas engajam-se na discussão sobre formas de garantir o retorno financeiro dos filmes, através de uma distribuição eficaz. Destas discussões, surge, em 1965, a DiFilm – Distribuição e Produção de Filmes Brasileiros, empresa independente e privada, com onze sócios, entre eles: Luiz Carlos Barreto, Riva Faria, Roberto Farias, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Leon Hirszman, Roberto Santos, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Paulo Cesar Saraceni. A DiFilm entra agressivamente no mercado de distribuição, em direta competição com distribuidores multinacionais (PINTO, 2006, p. 7).

O *Údigrudi*, também chamado de Cinema Marginal, se origina na realidade em 1968, ano do AI-5, mas ele tem uma durabilidade que alcança os anos 1970, sofrendo constantemente com as censuras e perseguições militares. Ele vem como um contraponto ao Cinema Novo, enquanto estes estavam focados em questões culturais e voltados a pobreza, principalmente focado na seca e fome da região nordeste.

O movimento *Údigrudi* surge em um aspecto de marginalidade, focado em zonas urbanas, através da violência contra pessoas em situações vulneráveis nas grandes cidades. Usando elementos da ação e do cinema de terror, e tendo como diretores mais lembrados Rogério Sganzerla e Júlio Bressane. Esse cinema teve forte influência do movimento Tropicalista, oriundo da música. O cantor Caetano Veloso diz que:

Sua própria construção (o nome tropicalismo) - por jornalistas ingênuos a partir de uma sugestão de Luís Carlos Barreto por causa da obra de [Hélio] Oiticica - tem a marca do acaso significativo, do acercamento inconsciente a uma verdade (VELOSO, 1997, p. 501).

Da mesma forma que o movimento musical sofreu forte perseguição por conta do regime político vigente na época, o cinema em geral, mas principalmente o Marginal foi altamente reprimido pelo conteúdo violento e sexual. Uma das controvérsias desse período é que ao contrário do Marginal, a pornochanchada, por críticas a ditadura de forma mais discreta ou as vezes nem críticas, tinha uma passibilidade maior, e escancarava um falso moralismo da época, porque quem prezava e dava suporte ao governo militar eram pessoas que nas passeatas anteriores ao golpe andavam com faixas que pregavam a moral e os bons costumes, as famílias tradicionais e o repúdio a tudo aquilo que era subversivo.

Durante a era de produção da pornochanchada, ocorre uma espécie de confusão no que é ou não, e ela se divide entre a carioca e a paulistana. Os filmes de cunho erótico estavam em alta no ocidente, países europeus e os Estados Unidos começaram a fazer uma produção massiva mas culturalmente podemos pensar que o sexo, a forma de se relacionar varia de acordo com as culturas, talvez esse motivo tenha propiciado esse gênero, quando produzido por nós, ter feito tanto sucesso em diferentes classes. A pornochanchada surge como uma linguagem universal, capaz de unir diferentes camadas de brasileiros.

No Rio de Janeiro os filmes ganharam a alcunha de pornochanchada, como *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976, dirigido por Bruno Barreto), *A Dama do Lotação* (1978, dirigido por Neville d'Almeida) que eram comédias eróticas, mas com cenas mais leves que os da Boca, mesmo que as produções paulistanas também não fossem explícitas.

Esses filmes com apelo erótico foram responsáveis por uma revitalização no cinema brasileiro. Eles começam a ser feitos da década de 1970, período de governo ditatorial, momento em que também os militares criam a EMBRAFILME, empresa mista, que era responsável por dar suporte financeiro a essas produções.

Os anos 1974-1979 caracterizaram o período de experimentação onde foram desenvolvidas em sincronia duas das mais importantes ramificações da atividade cinematográfica: a produção e a distribuição. Na medida em que se acelerou o desenvolvimento dessas duas forças dinâmicas, vieram à tona as contradições fomentadas por elas no interior do próprio mercado, expondo a fragilidade da política oficial para o cinema. No estabelecimento de interesses específicos dos diferentes grupos na área de produção, ficou configurada, por parte do Estado, uma opção revelada por duas atitudes: a) a diversificação da produção, numa abrangência temática de absoluta liberalidade; b) o fortalecimento da figura do realizador/produtor, facilitando seu acesso aos recursos governamentais enquanto clientelas privilegiadas (AMANCIO, 2007, p. 182).

Toda essa questão da pornochanchada ser um dos movimentos mais lembrados no imaginário popular até hoje também era um ponto controverso quando pensamos que havia o suporte oriundo do Estado, que naquele momento de repressão pregava a moral e os bons costumes.

Era um momento em que se faziam Marchas da Família com Deus pela Liberdade, mas que mulheres e na maioria homens iam as salas de cinema assistir filme com apelo erótico. Um ponto a se pensar é pequena abertura política trazida na presidência de Ernesto Geisel (1975 – 1979), o retorno financeiro rápido e demonstração que queriam fazer de que o Brasil era um país livre, fez com que rapidamente essa popularização aconteceu.

Se houve uma produção maior de filmes pornográficos naquele momento, se deu por conta das restrições maiores durante a ditadura cívico-militar, que represou esse acesso por meio da censura, e gerou grande expectativa quando abrandou essa mesma censura, no mesmo momento em que a inflação se impunha com maiores índices, exigindo uma produção rápida, barata e que vi encontro a um público (SIMIS, 2016, p. 191).

Àquela altura a pornochanchada era a nossa principal fonte de competição com o cinema estrangeiro. O acesso aos aparelhos televisores nas casas era mais difuso e o cinema hollywoodiano cada vez mais forte, então um produto nosso conseguindo render bilheteria e público a nível de equidade era um grande feito.

As pornochanchadas invadiram o mercado de modo ubíquo e se caracterizaram por serem produzidas em série, no mais literal sentido da palavra industrial. Eram levemente eróticas, sem sexo explícito, derivadas das chanchadas (porcaria em espanhol paraguaio) e indiretamente do Teatro de Revista. Apesar de terem baixíssimo custo,

eram altamente lucrativas. De acordo com seus defensores, contribuíram para “deselitizar” o cinema brasileiro, levando as classes C, D e E às salas de projeção. Pelos críticos de arte é considerada decadente e de qualidade inferior à velha chanchada musical. (FREITAS, 2004, p. 08).

Apesar disso a pornochanchada não era a única fonte rentável do cinema nacional. A Rede Globo de forma indireta fez com que certas produções fossem bastante vistas pelo público que acompanhava os programas e novelas. Todas as férias, o grupo Os Trapalhões, liderados por Renato Aragão, interpretando Didi, e contando com Dedé, Mussum e Zacarias, eles faziam filmes para todas as idades, se utilizando de paródias de filmes e fazendo releitura de obras literárias, algo que já era feito no programa televisivo exibido aos domingos pela Rede Globo.

Os Trapalhões interagiam com diferentes formas de produção audiovisual. Isso resultou na construção de um padrão, num método que envolveu diversas linguagens e traduziu-se num processo híbrido. Eles anteciparam a confluência de linguagens que estamos vivendo hoje (BONA, 2014, p. 3).

Os filmes eram feitos através da Renato Aragão Produções Artísticas, às vezes associada a outras produtoras. Outro cineasta que também tinha números expressivos era Amácio Mazzaropi, que com a Pam Filmes (Produções Amácio Mazzaropi), seguia desde a década de 1960 lucrando com seu personagem Jeca Tatu em comédias e filmes de diferentes gêneros com atores das telenovelas também eram responsáveis por captar o espectador.

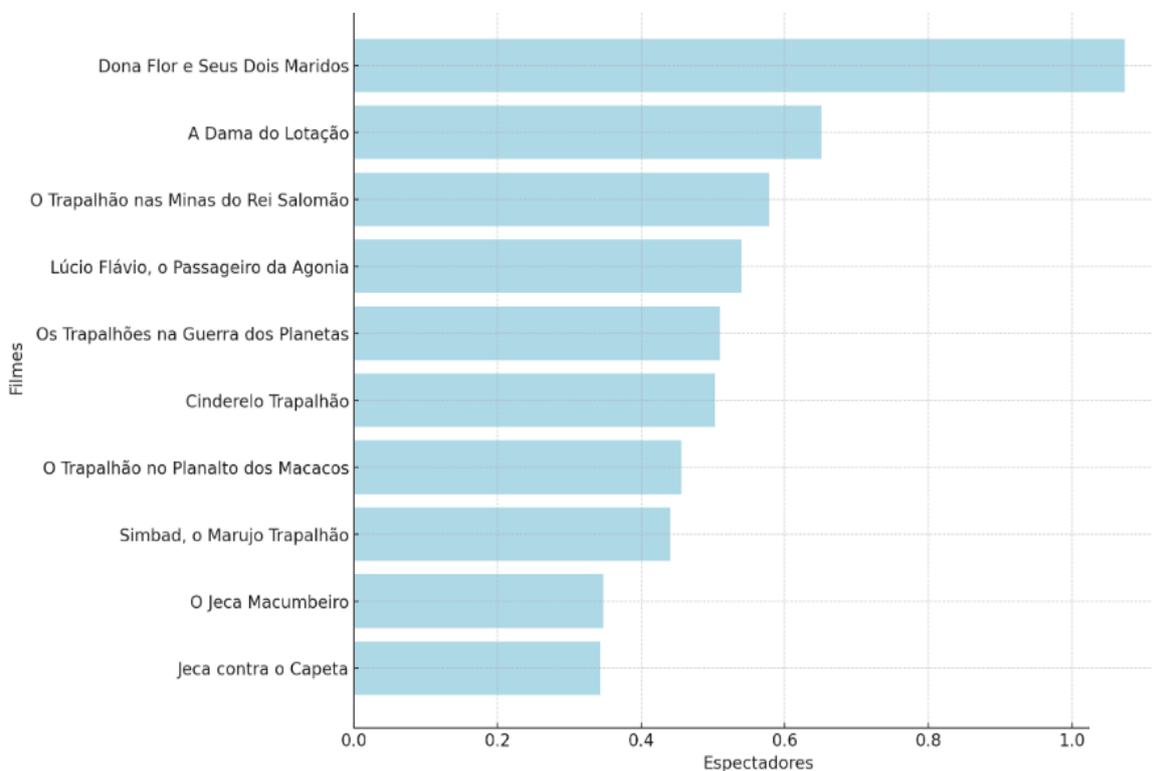
Outras produções feitas durante a década de 1970 e 1980 se utilizando de atores oriundos das telenovelas da Rede Globo, podemos citar Os Inconfidentes (dirigido por: Joaquim Pedro de Andrade, 1971) estrelado por José Wilker, Tati (dirigido por: Bruno Barreto, 1973) estrelado por Dina Sfat e Luz Del Fuego (dirigido por: David Neves, 1982), estrelado por Lucélia Santos.

Uma reflexão que podemos fazer acerca dessa bilheteria das décadas de 1970 e 1980 é que “o segmento mais próximo de um cinema com feições nitidamente industrial um cinema popular de massa que se apoiou numa estrutura concentrada e verticalizada, recorrendo a fornecedores especializados (RAMOS, 1995, p. 43).

Durante esse período de atividade da EMBRAFILME, mesmo com a invasão do cinema estadunidense, as produções nacionais conseguiam alcançar números impressionantes que chegavam a mais de 5 milhões de espectadores. Mais de 40 anos depois o filme Dona Flor e seus Dois Maridos (dirigido por: Bruno Barreto, 1976), ainda

continua na 5ª colocação de filme brasileiro mais visto no cinema com mais de 10 milhões de espectadores, ficando atrás apenas de filmes feitos há menos de 15 anos, segundo dados da ANCINE.²

Figura 3: 10 maiores bilheteiras da década de 1970 em milhões de espectadores



Fonte: autoria própria de acordo com dados da ANCINE

Porém, na década de 1980 a EMBRAFILME estava cada vez mais enfraquecida, mais a frente observaremos como a movimentação política por eleições diretas, as maiores aberturas do regime militar somados ao seu declínio fizeram com que a produção fílmica brasileira fosse cada vez mais escassa.

Em meados de 1980, época de abertura política, temos um movimento não muito lembrado, nomeado por Matinas Suzuki, o Neon-Realismo. Ele se propunha a criar uma distância estética e ideológica do Cinema Novo. Teve como filmes mais conhecidos A Dama do Cine Shanghai (dirigido por Guilherme de Almeida Prado, 1987) e Anjos da Noite (dirigido por Wilson Barros, 1987).

² ANCINE: Listagem de Filmes Brasileiros com mais de 500.000 Espectadores 1970 a 2023. 10 de abril de 2024. Disponível em: <<https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/cinema/arquivos-pdf/listagem-de-filmes-brasileiros-com-mais-de-500-000-espectadores-1970-a-2023.pdf>> Acesso em: DEZ/2024.

Essa vertente tratava de temas contemporâneos e urbanos, por vezes se utilizando de uma metalinguagem. Então o que concluímos é que esse esfacelamento da EMBRAFILME ocorre em um momento em que o cinema brasileiro tende a se modificar, por diferentes fatores, políticos, sociais e econômicos, as mudanças propiciaram a modernização do cinema de hoje.

3.4. O cinema pós Regime Militar

As transformações sentidas no país durante esse período de crescimento urbano, especulação imobiliária, aumento de brasileiros aderindo ao protestantismo, a busca por espaços seguros, isso fez o Brasil ceder à pressão capitalista vigente, ao mesmo tempo em que passávamos por instabilidades econômicas que foram reflexo do fim da EMBRAFILME, dos anos de instabilidade na gestão de Fernando Collor de Mello e ainda a adoção do Real como nova moeda.

Em 1989 tivemos a primeira eleição direta após 21 anos de Ditadura Militar. Com vitória de Collor de Mello. Ele definiu um decreto que extinguiu os órgãos do Estado que proporcionavam suporte financeiro e também os fiscalizadores, tudo isso era função da EMBRAFILME. Ele também encerrou as atividades da Fundação do Cinema Brasileiro, projetos de produção e difusão cultural, e o Conselho Nacional de Cinema (CONCINE).

Então a partir dos anos 1990 surge a necessidade de fazer filmes com orçamentos limitados. Produções baratas, sem locações complexas, limitadas a poucos cenários e baixos salários. Com isso tivemos filmes que retratavam uma realidade próxima a dos envolvidos na produção. Seja utilizando a realidade das periferias paulistas e negras, como fez o cineasta Jefferson De ou a classe média jovem e branca de Fernando Bonassi, ambos realizando produções, que em termos informais, são chamados de cinema de guerrilha. Aquele que muitos fazem pelo amor à arte, pela amizade.

A produção nacional que durante o Regime ainda conseguia ocupar 35% do mercado interno, diminuiu de média de 80 filmes por ano para poucos títulos. Até porque nessa época, a falta de um órgão de incentivo ao cinema enfraqueceu na quantidade de produções.

[...] os ingressos vendidos por filmes brasileiros na fase mais aguda da crise (1991-1993) reduziram-se a ponto da produção nacional ocupar apenas 0,4% do total. A hegemonia do cinema americano chegou ao seu momento máximo, já que, naquela década, cinematografias europeias, asiáticas e latino-americanas (a mexicana em especial), que conheceram

momentos de grande aceitação no mercado brasileiro, viviam período de retração (CAETANO, 2007, p. 196).

Durante a gestão Collor, 47 filmes foram finalizados, mas isso foi resultado de projetos que haviam se iniciado durante o Governo do presidente José Sarney, entre 1985 e 1990. As obras variavam entre “filmes de arte” com dezesseis produções, outros trinta e um filmes com conteúdo erótico. O gênero iniciado na década de 1970 conseguiu obter sucesso por um longo período, até tendo uma vertente explícita a partir de 1981 com o filme dirigido pelos italianos Raffaele Rossi e Laente Calicchio, “Coisas Eróticas”, que contou com 4.525.401 espectadores. E que deixou um pouco o conteúdo suave e cômico do início desse gênero.

Em 1991, apenas 44 filmes foram produzidos, um número baixo se comparado a outras épocas em que existiam incentivos governamentais. Muito do que fazíamos ainda eram produções de conteúdo pornográfico. Nesse período o Brasil passava por instabilidade em diversos setores, artísticos, econômicos, isso tudo acarretou no impeachment e posterior renúncia de Collor em 1992, ano em que seu vice Itamar Franco assume. Nesse mesmo período tivemos somente 9 filmes lançados.

Ao assumir o governo do Brasil, Itamar Franco começa a tentar neutralizar as vicissitudes decorrentes desde o fim da Ditadura e agravadas na gestão de seu titular. Ele desenvolve a Lei do Audiovisual e em 1993 tivemos a realização de 11 filmes. A essa altura devido ao grande enfraquecimento sofrido internamente, o domínio do cinema estadunidense cresceu. As produções cinematográficas brasileiras chegavam a ter bilheteria inferior a peças teatrais. E o país ainda engatinhava tentando retomar um fluxo de produções. Em 1994 tivemos 12 filmes com suporte das Leis de incentivo.

Até que em 1995 surge o que se tornou um movimento de grande lembrança no imaginário coletivo. Chamado de A Retomada, com esse movimento o cinema de sexo explícito some. Produzimos 13 filmes. Os mais lembrados da época são Carlota Joaquina, Princesa do Brasil, de Carla Camurati e O Quatrilho, de Fábio Barreto, e que foi representante do Oscar na categoria de melhor filme estrangeiro em 1996.

O que se nota nos filmes da primeira fase da Retomada é que eles parecem acreditar na inserção do cinema brasileiro no mercado internacional. O discurso neoliberal, que prega a expansão de mercados, seduz boa parte dos realizadores. A atriz e diretora Carla Camurati realiza a neo-chanchada histórica Carlota Joaquina, princesa do Brasil, registro da fuga dos reis de Portugal para o Rio de Janeiro, visto através do olhar de menina que escuta a narração feita (em língua inglesa) por um escocês. Ou seja, a história brasileira, vista como farsa, passa pelo filtro estrangeiro (CAETANO, 2007, p. 199).

Esse não foi o único filme que tinha como objetivo a exportação e para isso a utilização de personagens estrangeiros, tivemos *Jenipapo* (dirigido por: Monique Gardenberg, 1995), no qual a história é protagonizada pelo belga Patrick Bauchau deixando o brasileiro em segundo plano; *Bossa Nova* (dirigido por: Bruno Barreto, 1999) que foi protagonizado pela atriz estadunidense Amy Ivirng; e diversos outros filmes da época usufruíram dessa globalização e desse fervor do incentivo para atrair atores de outros países e fazer uma mescla com atores brasileiros em filmes ambientados no país.

A princípio o cinema de Retomada era voltado a contar fatos históricos. Os filmes faziam alusão a momentos da história e faziam adaptações de obras literárias. Algo que nos remete muito ao que era feito na época do Cinema Novo, retratando um nordeste como se fazia na década de 1960, mostrando um cinema de cangaço, seca. Algo que não necessariamente correspondia a realidade da região naquela época, a região não deve ser resumida a sinônimo de pobreza, então, em teoria, até hoje temos um nordeste muito mais amplo a apresentar.

Ele também foi marcante pela forte presença feminina atrás das telas. A Retomada vem com um vigor de mostrar que diferentes tipos podem fazer cinema e como fator de descentralização. Tivemos uma saída do eixo e surgem nomes de fora que começam a chamar atenção de grandes patrocinadores. Nesse momento temos destaque ao cinema pernambucano, que apresentou nomes como Lírio Ferreira, Guel Arraes e João Falcão, e que posteriormente os levou para produzir séries e filmes a nível nacional na TV Globo.

Dois aspectos da produção cinematográfica na Retomada (1994-2002) merecem destaque. Primeiro, o crescimento da presença feminina na direção cinematográfica (histórico reduto masculino). Segundo a regionalização da produção (a hegemonia do Eixo Rio-São Paulo prossegue, mas 10 estados (espalhados pelas cinco regiões que compõem o país) produziram filmes de longa-metragem (CAETANO, 2007, p. 208).

Em 1997 tivemos o desenvolvimento de 23 produções, e lucro entre 7% a 10%. Que se comparado a gestão Collor que 0,4% de rentabilidade, era muito; em 1998 tivemos melhoras de qualidade e quantidade. 27 longas-metragens. E nesse ano foi fundada a Globo Filmes. A partir dela, juntando a forte indústria que o grupo e somado ao dinheiro público, tivemos um significativo crescimento; em 1999, 33 filmes; em 2001, 44 filmes e em 2002, 40 filmes. Durante 1995 até 2002 foram aproximadamente 200 longas-metragens e 780 curtas-metragens.

Era o cinema brasileiro ganhando novos ares. Ao mesmo tempo em que havia a popularização das videolocadoras, e popularização de câmeras, facilitando pessoas sem

muito recurso fazerem filmes, mesmo que não obtivessem a qualidade de técnica, nem o público de uma produção de grande estúdio.

Após 1998 com o desenvolvimento da Globo Filmes, temos uma nova safra surgindo e algumas produções tiveram força de competir com produções estrangeiras, rendendo altos índices de bilheteria e se sustentando por mais de três semanas nas salas de cinema. Ao fazer esses filmes o Grupo se utilizava não somente de seu poder econômico, mas também do *Star System* trazido das novelas.

Nos anos 2010 começam a surgir diversos *streamings* e eles mudaram novamente a relação da sociedade com o cinema, as videolocadoras foram praticamente extintas. As pessoas pagam uma taxa fixa, que pode ser mensal ou anual, e tem um catálogo de produções ilimitado de todas as partes do mundo, podendo ser assistido a qualquer momento.

A popularização dos *streamings* modificou a forma de se consumir o audiovisual, e de maneira simultânea ele começa a coexistir com as salas de cinema. Uma situação atípica que foi a pandemia de Coronavírus, intensificou as visualizações dessas produções.

A princípio essas empresas estrangeiras apenas disponibilizavam filmes de outros estúdios e posteriormente passaram a produzir seus próprios filmes e series. Após esse fato os filmes de plataformas passaram a também concorrer com filmes de cinema em premiações como Globo de Ouro, Oscar e Cannes.

No Brasil os *streamings* se aproveitaram do produto audiovisual mais popular que temos, as telenovelas, e começaram a captar atores de novelas e *sitcoms*, majoritariamente procedentes da Rede Globo, para protagonizar filmes autorais e também nacionais. Por ser um sistema globalizado, o alcance dessas produções se tornou mundial e acessível em todos os lugares do mundo.

Os serviços de streaming são uma opção de entretenimento mais econômica e ampla se comparado ao ato de ter que ir a uma sala de cinema, ele tende a ser visto como um programa de alto custo. A Agência Nacional de Cinema, ANCINE, declarou que no Brasil em 2021 havia 3.266 salas de cinema em funcionamento.³

³ NITAHARA, Akemi. **Público volta a frequentar salas de cinema em 2022:** Agência Brasil, 19 de março de 2023. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2023-03/publico-volta-frequentar-salas-de-cinema-em-2022#:~:text=Na%20evolu%C3%A7%C3%A3o%20do%20n%C3%BAmero%20de,o%20n%C3%BAmero%20saltou%20para%203.266>. Acesso em: JUL/2023.

4. O CINEMA BRASILEIRO E SUAS REGRAS PROTECIONISTAS

O Estado não tem orçamento para suprir todas as funções para manter a máquina pública em funcionamento, então a descentralização se faz necessária, é importante distribuir, então no que se refere a função dos poderes sempre existiu a união do setor público e privado. Era até viável para alguns empresários o pensamento de que o setor privado poderia proporcionar a promoção de uma marca através da visibilidade que a cultura pode expor (DI PIETRO, 2010).

A descentralização das esferas públicas e privadas propiciam a criação de Leis específicas que ao longo dos anos serviram como mecanismo para proteção da nossa vulnerável produção audiovisual. “Uma autarquia se administra sozinha seguindo as leis editadas pela entidade que a criou, a autarquia exerce um serviço que foi retirado da administração centralizada” (VALENÇA, 2019, p. 32).

Quando surge o cinema, desde o princípio o Brasil começa a produzir filmes silenciosos e curtos como países Europeus e da América do Norte. Inicialmente a criação do que se tem por indústria, proteção era feita de forma totalmente independente. A circulação de filmes sofre um atrapalhamento, era o começo da construção de vários cinemas, principalmente nas capitais.

Durante os anos 1900 começaram a ser realizadas no Brasil as primeiras produções nacionais. Não havia muitos gêneros cinematográficos e muitas obras se baseavam em histórias literárias de autores brasileiros. Contudo, no nosso país sempre houve a importação estrangeira, mas a partir do momento em que eclode a 1ª Guerra Mundial, a produção europeia enfraquece, abrindo espaço para o mercado dos Estados Unidos se expandir (BERNARDET, 1980).

O cinema começou a se estruturar em padrões de comercialização com Charles Pathé, um dos fundadores da empresa francesa Pathé, que atua na distribuição, produção, além de possuir salas de cinema. Em 1907 ele inicia o sistema de distribuição de a partir de contratos a longo prazo, modelo que se manteve presente nas salas de cinema por muitos anos. Nessa estrutura, algumas distribuidoras tinham prioridade na exibição de suas produções (MENDES, 2021, p. 10).

A estrutura das empresas europeias e estadunidenses era monopolizada, havia disputa de controle hegemônico. Nesse modelo as empresas operavam forma vertical e horizontal. Era uma espécie de cartel (GATTI, 2007). Com isso o Brasil perdia espaço, não era possível uma competição justa sem protecionismo da produção nacional.

Hollywood queria “americanizar o mundo”: quando executivos da Costa Leste se mudaram para Los Angeles para criar os primeiros sete

estúdios (Paramount, Universal, MGM, Twentieth Century Fox, Warner Brothers, Columbia e RKO) no início do século 20, eles convenceram o presidente americano na época, Woodrow Wilson, de que se tratava de uma indústria essencial para solidificar a imagem dos Estados Unidos no exterior. Wilson criou um serviço dedicado à exportação de filmes, e declarou: “Filmes são um dos meios mais importantes para a disseminação de inteligência pública e, por falarem uma linguagem universal, são essenciais para a apresentação dos planos e propósitos americanos. (SCIULO, 2017).⁴

Com os Estados Unidos tendo uma bem-sucedida expansão de seu cinema em países estrangeiros, os mesmos tentavam se proteger e bloquear esse domínio, alguns países foram criando cotas de tela obrigando os cinemas a exibirem produções locais. Com o Brasil não foi diferente e a Cota de Tela começou a se popularizar, e foi o momento em que o governo começa a desenvolver suas primeiras medidas protecionistas para garantir que o cinema nacional seja visto. Não somente por uma circulação financeira, mas para garantir o ideal nacionalista.

Quando iniciamos a nossa produção fomos nos moldando ao que estava sendo feito no cinema estrangeiro, narrativas e padrões estéticos. Para Gomes (1996) a cultura colonial e desvalorização do nosso produto que não se fixa somente ao cinema colaborou com a valorização de que o que vem de fora é mais valioso.

Outra problemática que o cinema nacional sofreu antes da garantia de Leis protecionistas foi que a construção de salas de cinema exigia alto investimento, e possuía alto risco, não apenas dependendo do público, mas riscos físicos, os materiais de película, nitrato de prata eram inflamáveis, o que poderia causar riscos patrimoniais.

O Brasil como ex-colônia ainda estava se desenvolvendo no âmbito das cidades, nem todos os locais possuíam energia elétrica. A partir de todas essas condições, distribuidoras estrangeiras começaram a investir nos exibidores de salas brasileiras, ou seja, existia uma espécie de patrocínio de certa distribuidora para uma sala, então o exibidor deveria transmitir mais filmes daquela empresa do que de outras, mesmo que não tivesse tanto público quanto um filme nacional, por exemplo.

O Brasil se mostrava um país favorável à exportação do filme das *majors* estadunidenses, sem empecilhos importação e com isenção de taxas. Não havia uma regulamentação que captasse parte dos lucros de filmes estrangeiros colocando-os em um fundo para produções nacionais, então era barato e lucrativo para os produtores

⁴ SCIULO, Marília Mara. 11 curiosidades sobre Hollywood que vão mudar como você assiste a filmes. Revista Galileu. Rio de Janeiro: Editora Globo. Disponível em <https://revistagalileu.globo.com/Cultura/noticia/2017/12/11-curiosidades-sobre-hollywood-que-vao-mudar-como-voce-assiste-filmes.html>. Acesso em Jan/2024

estrangeiros. Paranaguá (1984), afirma que em 1924, 83% do total de filmes projetados no Brasil eram produzidos nos Estados Unidos. Quando existe uma predileção pela exibição cinematográfica estrangeira, são trazidas consequências econômicas e culturais negativas em países de economia subdesenvolvida, como é o caso de diversos países da América Latina (GATTI, 2005).

4.1. O Estado Novo até seu fim e sua intervenção no cinema

Na década de 1930 já era visível a necessidade de alguma movimentação do Estado em relação à supressão da nossa produção pelo cinema estrangeiro. No nosso setor havia pouco desenvolvimento. O processo distribuidor era feito completamente por empresas estadunidenses. Mesmo com a percepção da necessidade de fazer medidas protecionistas, os filmes brasileiros sempre tiveram dificuldade de trazer rentabilidade e estabilidade a toda a cadeia envolvida.

O começo da década devido as fortes mudanças no cenário político somado a baixa da moeda aumentou o valor dos filmes estrangeiros a serem distribuídos, isso levou a uma necessidade estatal de criar uma forma de organização. Portanto, em 1931 é desenvolvida uma comissão para tentar entender as questões acerca do cinema, as salas e distribuição no Brasil.

Segundo Autran (2013), em 1932, o então presidente Getúlio Vargas, em seu primeiro mandato, tem como intenção fomentar o sentimento de “brasilidade”, então cria a primeira Lei de apoio ao cinema brasileiro, o Decreto 21.240/1932, conhecido como a Cota de Tela, que determinava a exibição de um curta-metragem educativo e brasileiro a cada sessão cinematográfica.

Nesse período foi desenvolvida também o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural – DPDC, órgão que produção de filmes através de prêmios e incentivos fiscais. A criação dele fez com que houvesse exibição obrigatória não mais exclusivamente em escolas. Posteriormente, no segundo mandato de Vargas, já no Estado Novo (1937 – 1945), esse órgão foi substituído pelo Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP. Os programas tinham como intenção o controle ideológico social na época, eram utilizados como instrumentos de propaganda (SIMIS, 1996).

Em 1934, ainda durante a era Vargas, a cultura passa a ser regulada através de uma Carta Constitucional. Nela era determinado que o poder público tinha dever de incentivar a ciência, artes e cultura em geral. Uma nova Constituição é feita em 1946,

dando ainda mais ênfase à pauta cultural. Ela se sustenta até a década de 1960. Em 1964 o Brasil sofre um golpe militar que implementa uma ditadura que durou anos e censurou muitas de nossas manifestações culturais.

Para Simis (1996), anteriormente a 1934 as taxas cobradas para filmes nacionais e estrangeiros eram as mesmas, no entanto com a criação de regras protecionistas essa documentação favorecia o produtor nacional, tabelando o valor pela metade da taxa cobrada aos filmes importados.

No ano de 1936, o governo desenvolve a criação do nosso primeiro órgão cinematográfico o INCE – Instituto Nacional de Cinema Educativo. Esse projeto foi marcado pelo lançamento do filme épico “O Descobrimento do Brasil” (dirigido por Humberto Mauro, 1936). Nesse período também se cria a obrigatoriedade de programação de ao menos um filme longo nacional por ano nas salas de cinema comerciais.

O órgão por fim acaba servindo como escola formadora de diretores, técnicos, roteiristas. O problema desse foco educacional é que sofremos um atraso criativo. O governo oferecia educação e cultura, mas sem a liberdade de criação de obras com a pura função de entreter. Mesmo com esses incentivos ainda podemos dizer que nosso cinema não tinha tanto apoio Estatal.

Até então o Estado respondia a poucas demandas do setor cinematográfico, criando alguns mecanismos para sua proteção, e sua interferência maior se dava no terreno da obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais. As grandes novidades do período 1970-1980 serão a parceria estabelecida pelo Estado com os produtores no campo espinhoso do longa-metragem e a prospecção de mercado para o filme nacional, num território cinematográfico minado pela concorrência estrangeira (AMANCIO, 2007, p. 174).

Na metade do século XX já havia um ideal nacionalista, então medidas paternalistas para tentar trazer visibilidade ao cinema brasileiro já estava em desenvolvimento. Essas medidas eram cobradas pelo poder público, sendo uma exigência crescente. E a consequência proporcionou a ilusão de que de fato uma política protecionista estava sendo delineada.

Entre 1946 e 1951 tivemos uma mudança governamental, sai Vargas e entra Eurico Gaspar Dutra, nessa época houve a proposta de criação do Conselho Nacional de Cinema – CNC. Ela apontava a necessidade de organização da classe cinematográfica. o CNC tinha como meta regulamentar normas de produção, exibição e distribuição em todo o território brasileiro. Para isso as propostas seriam formuladas por um conselho em que

haveriam concessões para que produtoras conseguissem realizar pelo menos dois filmes anuais.

A partir de 1951, em uma nova gestão de Vargas, se desenvolve o critério de proporcionalidade, com isso se torna obrigatória a exibição de um filme nacional a cada oito estrangeiros. Para o então presidente a mídia poderia ser utilizada como forma de união do território nacional. Foi durante a gestão dele que se houve a percepção de que a dimensão continental do Brasil poderia acarretar em dissolução de ideais nacionalistas.

Em 1956 Juscelino Kubitschek assume a presidência, as regras protecionistas ainda são vigentes, havia as mesmas questões de lidar com a nossa dificuldade de produção e com a facilidade de entrada da mídia estrangeira, mas, durante esse período, Kubitschek estava voltando seus ideais ao seu Plano de Metas e na tentativa de industrialização do Brasil.

Nessa época foram desenvolvidas a Associação Paulista de Cinema – APC, que foi importante na criação de comissões municipais de cinema e a Comissão Federal do Cinema – CFC, uma substituta do CNC. E por conta da APC, na década de 1950 houveram dois congressos de cinema que tiveram como resultado reivindicações que foram implementadas nos anos posteriores.

Os filmes nacionais deveriam possuir as seguintes características:

- a) Recursos financeiros exclusivamente brasileiros assim como realização em estúdios e laboratórios nacionais;
- b) Roteirizado por brasileiro ou por estrangeiro radicado no Brasil;
- c) Dirigido por brasileiro ou estrangeiro radicado no Brasil;
- d) Protagonistas destinados a atores brasileiros.

Outras ideias propostas durante esses congressos foram a criação de uma Escola Nacional de Cinema, na Universidade do Brasil, atual Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). A partir dela poderíamos formar atores, técnicos, críticos, além de compreender a história cinematográfica e nela também ser inserido um estudo acerca do mercado brasileiro.

A lei da proporcionalidade também foi revista (um filme nacional para oito estrangeiros), e com isso havia um favorecimento ao produto nacional; livre importação de películas virgens (ainda não gravadas) de 35 mm e 16mm pelo país; assim como filmes fotográficos de diferentes tamanhos e materiais químicos para laboratórios. O Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica também barrava a formação de trustes,

controlando as exibições com intenção de evitar a massiva inserção de produções importadas.

Anteriormente ao Regime Militar o cinema brasileiro sempre sofreu com “censuras” feitas pelo Estado. Não eram exatamente cortes, mas classificavam os filmes por faixa etária. Como foi o caso de *Os Cafajestes* (dirigido por: Ruy Guerra, 1962) que sofreu pressão popular e da igreja para não ser lançado pois trazia a primeira cena de nudez frontal feminina, feita pela atriz Norma Bengell, mas que teve sua exibição liberada para maiores de 18 anos.

Um outro filme que tem uma questão interessante é *O Assalto ao Trem Pagador* (dirigido por: Roberto Farias, 1962). Pinto (2006), ao realizar buscas para sua pesquisa no portal Memória Cine BR⁵, encontrou o seguinte relato do censor Antonio Fernando de Sylos, que permite a liberação para maiores de 18 anos, afirmando que: “O desenrolar da película se passa quase em sua totalidade numa favela. Se pensamos em tirar da favela a juventude, por que levar à favela à juventude? (...) Não obstante, o filme é de boa qualidade e livre para exportação”.

4.2. Os incentivos econômicos trazidos pela EMBRAFILME

Em 1964 o Brasil passa por um golpe militar que interfere em todas as esferas políticas e sociais naquele período. No começo da década estávamos vivendo uma nova movimentação no cinema, que era a corrente do Cinema Novo, tida como subversiva e feita por pessoas com alinhamento político contrário ao que o regime vigente adotava no caso o militarismo. Com esse regime surgem os Atos Institucionais, que determinavam as normas morais que a sociedade deveria seguir. Por vezes no país durante a repressão tivemos obras inteiras proibidas e seus autores presos e torturados.

A censura praticada no Brasil, de 1964 a 1988, não foi apenas repressão localizada, mas mecanismo essencial para a estruturação e a sustentação do regime militar. No mercado interno, usou de todos os artifícios para garantir a maior e a mais eficiente difusão da ideologia vigente, investindo na reorganização do departamento de censura, subordinando-o à Polícia Federal, regulamentando a carreira de censor federal, para a qual passa a ser exigido nível superior, e investindo na

5 Os documentos de censura aqui citados estão gratuitamente disponíveis em: RECORDAR PRODUÇÕES ARTÍSTICAS (Rio de Janeiro). Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964/1988. Disponível em: <www.memoriacinebr.com.br>. Acesso em: DEZ/2024.

formação dos censores com a promoção de cursos internos (PINTO, 2006, p. 4).

Os censores durante a Ditadura agiram no que se tornou um dos órgãos mais competentes de opressão do povo. Eles agiram de forma hierárquica e organizada e assim promoveram verdadeiramente cortes e censuras de obras literárias, fílmicas, musicais e televisionadas as vezes por completo, tendo produções que mesmo prontas foram descartadas ou lançadas apenas após o fim do Regime, em 1985.

Também houve o desenvolvimento de uma Carteira de Financiamento Cinematográfico. Em 1966, através do Decreto-Lei nº 43, é criado o Instituto Nacional de Cinema – INC. Esse órgão que arrecada taxas através a importação de películas impressas, esse imposto era revertido ao produtor nacional. “O Instituto Nacional de Cinema (INC) era uma autarquia com função legislativa, de fomento, incentivo e fiscalização, além de ser responsável pelo mercado externo e pelas atividades culturais” (AMANCIO, 2007, p. 174).

Houve a criação de um sistema de fiscalização de renda de filmes brasileiros para evitar sonegação e formação de uma entidade que facilitasse a exportação das produções brasileiras. Nesse mesmo ano o Congresso Nacional, durante presidência de Humberto de Alencar Castelo Branco elabora o Ato Institucional n. 4 que deu ao governo poder "ilimitado e soberano".

Em 1967, tivemos o militar Artur Costa e Silva como presidente, o governo ditatorial promulga uma nova Constituição, nela o principal foco era a segurança nacional. O fato é que no Brasil desde a era Vargas tivemos uma censura de veículos midiáticos e culturais.

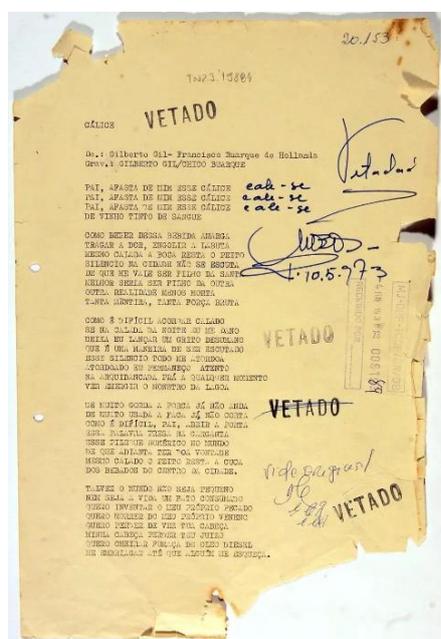
Em 21 de novembro de 1968, poucos dias antes da publicação do AI-5, é criada uma Lei de Técnico de Censura, a Lei Nº 5.536, era necessário para o cargo formação em Direito, Sociologia, Filosofia, Ciências Sociais, Jornalismo e Pedagogia, essa Lei possibilita a criação do Conselho Superior de Censura (CSC), que possibilitava recursos contra decisões do Diretor da Censura Federal.

Posteriormente crises políticas internas se tornaram mais graves, a repressão era grande, mas os movimentos armados de resistência também. Então em 13 de dezembro de 1968, o Brasil tem efetivado o seu mais duro Ato Institucional, o de n. 5. Ele ampliava de maneira quase totalitária o papel do presidente, que já estava em mãos dos repressores militares, restringia direitos políticos e de liberdades individuais e ao contrário dos Atos anteriores, esse tinha duração indeterminada. Qualquer ato opressivo praticado com base

no AI-5 era considerado legal, então torturas, censuras, desaparecimentos e mortes eram algo cotidiano e comum (MENDES; BRANCO, 2013).

Quando o AI-5 já estava em vigor, o então presidente Costa e Silva se afasta do cargo e uma Junta Militar assume o governo, fazendo uma nova mudança Constitucional. Era interessante ao governo passar uma imagem para o exterior de que as coisas no Brasil estavam bem e que milagres econômicos estavam ocorrendo. Isso tudo sob supervisão do Estado que restringia o direito livre ao acesso à cultura. No Artigo 153, §8º, era constituído, de forma indireta que "subversão da ordem" não seriam toleradas. Então o direito de expressão era restrito, era uma fachada (MENDES; BRANCO, 2013).

Figura 4: Veto dos censores a música Cálice de autoria de Chico Buarque e Gilberto Gil em maio de 1973:



Fonte: Arquivo Nacional, Serviço de Censura de Diversos Públicas. TN 2.3.19884.

A EMBRAFILME lançava anualmente durante os primeiros anos da década de 1970, em média, 25 filmes. Nesse momento passamos por resoluções que tentaram proteger e popularizar os filmes nacionais. Então torna-se obrigatória a exibição de filmes brasileiros em pelo menos 56 dias ao ano, posteriormente nos anos 1970 esse número aumenta para 112; a produção de cópias de películas estrangeiras deveria ser feita em laboratórios brasileiros; deveria existir a criação de um sistema de bilhetagem através de máquinas de registro e roletas; deveria haver recolhimento parcial do imposto de renda

relativo a exibição de filmes estrangeiros e esse monte seria destinado a produção de filmes nacionais.

Ela tinha uma estrutura que permitia investir até 30% de um orçamento de teto limitado, cedendo os direitos de distribuição para as televisões e cinemas brasileiros e estrangeiros. Esse modelo é unido ao adiantamento sobre o lucro dos filmes. O produtor por sua vez recebe 60% do orçamento do filme, e a Embrafilme retém para si uma participação em forma de sociedade das receitas durante a atividade comercial da produção.

Figura 5: O filme Pra Frente Brasil que teve suporte da EMBRAFILME a princípio foi vetado e posteriormente liberado.



Fonte: Estadão: 'Pra Frente Brasil', a polêmica do cinema de 1982. Publicada em: 05/04/2012.

O interesse dos militares de vender uma imagem boa do Brasil e de que o Regime era “democrático”, eles tinham o objetivo de ter retorno financeiro as produções que eles financiavam através da EMBRAFILME fez com que apesar de muita vigilância e perseguição, muitos filmes não fossem completamente vetados, eles as sofriam cortes. Uma das poucas exceções desse período ocorreu com Pra Frente Brasil (dirigido por: Roberto Farias, 1982) que foi confiscado pela Polícia Federal no Festival de Gramado, em março de 1982.

Os subsídios da EMBRAFILME proporcionaram ao Brasil seu momento de maior produção cinematográfica. A cota de tela foi expandida, em 1971 ela passa de 56 dias

para 84 dias obrigatórios de filmes nacionais em cartaz. A década de 1970 foi controversa porque mundialmente tivemos uma explosão do cinema erótico, o Brasil inspirado nos filmes pornô estadunidenses e nas *comedias sexys* italianas, desenvolveu o gênero da pornochanchada. Que por muitos anos foram a forma de cinema nacional que mais obteve rentabilidade para o Estado.

Primeiramente a EMBRAFILME concebia financiamento seguindo o modelo como uma espécie de empréstimo bancário a empresas que já possuíam experiência na indústria cinematográfica. A qualidade ou as ideias eram deixadas em segundo plano. Até que em 1972 o modo de funcionamento da empresa é alterado, por pressão da classe eles começam a “arriscar” e fazer novas produções.

Foi realizado um congresso com intenção de firmar laços entre o Estado e realizadores, o I Congresso da Indústria Cinematográfica, e a Comissão dos Produtores que apresenta o “Projeto Brasileiro de Cinema”, propondo mudar a forma de captação de recursos e visando autonomia financeira e administrativa. Para não ter uma grande perda de controle, tendo em vista que esse era o objetivo do Regime Militar, a empresa firmava a última palavra e ainda tinha controle devido aos Atos Institucionais e Constituição.

O Estado cria um prêmio para filmes voltados às plateias infantis e ao filme histórico e literário em 1973, significativos estímulos para a “dignificação” da atividade cinematográfica, sinalizando um projeto de indução ideológica de caráter nacionalista e didático, política que cria um choque com a produção comercial reinante, à base de comédias ligeiras associadas ao modelo italiano (AMANCIO, 2007, p. 176).

A tentativa do Regime Militar de desenvolver um “milagre econômico” trouxe a ideia de utilizar a televisão com função social, uma massa de manobra e com muito mais cortes, os militares detinham controle das mídias televisivas, então até para a existência das emissoras é necessária uma concessão entregue pelo governo.

Enquanto isso o cinema ficava sob a supervisão da EMBRAFILME, órgão também controlado pelo regime militar. Na televisão e no cinema era importante para o governo ter controle do que a população assistia mas, a forma de controle era diferente, por vezes a televisão dava suporte, por ser de interesse também dos proprietários da emissora a questão do controle midiático e o cinema tinha ideias mais subversivas, era feito por pessoas de capital econômico menor, que tinham mais intenção de mostrar sua arte e expressão, que mesmo de forma sutil tentava passar uma crítica política e social, essa diferenciação era reflexo de orientações políticas governamentais desenvolvidas para a televisão e o cinema (NORONHA, 2020).

[...] A EMBRAFILME visava também escoar com garantia sua produção que se avolumava a cada ano, encampando através do Concine a luta pelo aumento da reserva de mercado, elevada então aos seus mais altos patamares. Entre 1974 e 1979, a reserva de mercado evoluiu de 84 para 140 dias. Em 1977, a “Lei da Dobra” e o recolhimento compulsório de 5% da renda dos filmes estrangeiros para pagamento dos filmes de curta-metragem, tornando obrigatória sua exibição por uma resolução do Concine, vêm causar sobressaltos junto ao cinema estrangeiro (AMANCIO, 2007, p. 178).

O cinema estrangeiro após a Segunda Guerra Mundial passava por uma transformação, nos países latinos eles começam a ser preteridos pelos espectadores, com isso a nossa produção começa a ser menos vista, simultaneamente a esse pós-guerra a chegada da televisão consegue muda a percepção social, começamos a ter investimentos amplos do desenvolvimento de emissoras no país, que chega ao Brasil na década de 1950.

As emissoras de televisão possuíam investimento por parte do Estado que fazia uma coalizão com a iniciativa privada. Nesse período, o cinema não tinha forma de obter autonomia por fatores financeiros, e politicamente, o regime ditatorial não conseguia ter domínio ideológico totalitário. O brasileiro ainda conseguia fadar filmes de guerrilha, com baixo orçamento e sofrendo perseguição militar.

A controvérsia ocorre por um governo ditatorial pregando a moral e bons costumes permitia filmes com nudez, sexo, linguagem de baixo calão passarem pelos censores. Para alguns movimentos de esquerda e perseguidos políticos era uma hipocrisia escancarada, para outros cineastas era uma forma sutil de se expressar e criticar a ditadura pois por vezes os censores não percebiam as críticas ao governo.

[...] a lei de obrigatoriedade permitiu uma aliança inusitada: os exibidores, tradicionalmente a serviço da distribuição internacional, começaram a se associar ou mesmo a co-produzir filmes, lucrando como ‘projetores’ e como produtores ao mesmo tempo. Já que a lei os obrigava a passar fitas brasileiras – caso contrário, as salas eram realmente fechadas – criou-se um círculo virtuoso que engendrou as bases da Pornochanchada. Na década de ouro, de 1970 a 1980, produziu-se uma média de 90 filmes nacionais por ano e perto de 40% vinham da Boca. Isto incomodou o mercado e a elite intelectual, pois os marginais disputavam de fato o espaço de exibição. (FREITAS, 2004, p. 13).

O Brasil tentava desenvolver seu polo cinematográfico com investimentos de empresas como a Vera Cruz, mas devido a invasão do cinema estadunidense, política da boa vizinhança em um período de Guerra Fria, era complicada a fortificação do cinema nacional. Com a chegada da televisão havia um temor de perda de espectadores.

Com essa expansão televisiva, aparelhos mais baratos, tivemos reflexos na nossa cinematografia. O filme *Bye Bye Brazil* (Cacá Diegues, 1979), conta a história de artistas

circenses que tem sua quantidade de espetáculos diminuída porque o público estava mais interessado em ver televisão.

Após o final da Ditadura Militar em 1985 e a posse do presidente José Sarney, por eleições indiretas, um de seus feitos foi separar a pauta da cultura do Ministério da Educação, isso através do Decreto nº 91.144. Com o momento de redemocratização havia uma esperança de crescimento demográfico e econômico no Brasil. Foi nesse período em que começaram a haver permissões para a iniciativa privada contribuir através de doações, patrocínios e investimentos. A Lei 7.505, conhecida como Lei Sarney unificou poder público e privado, além de ser a primeira a estabelecer renúncia fiscal. Havia uma isenção de até 10% de Imposto de Renda para as empresas que apoiassem o audiovisual.

4.3. A extinção da EMBRAFILME

Figura 5: Protesto de profissionais do audiovisual devido a extinção da EMBRAFILME



Fonte: Agência O Globo, 1990. Foto: Luiz Pinto.

Durante os anos finais da década de 1980, o Brasil sofria uma grave crise econômica, houve aumento da dívida externa. A EMBRAFILME passava por muitas críticas, especulações de corrupção que supostamente favoreciam alguns diretores, má administração, grupos que tentavam convencer a opinião pública de que o Estado não deveria ser responsável por financiar o audiovisual.

Então foram usadas várias justificativas com finalidade de justificar o encerramento do órgão, queda de espectadores assistindo cinema brasileiro, capacidade de investimento estatal, crise do petróleo, outros fatores, inclusive questões ideológicas. A existência da EMBRAFILME durante o momento de redemocratização nos fazia

lembrar do momento de sua criação, que foi em um momento de opressão em um regime que não era democrático, criada para mostrar ao exterior a grandiosidade de um país que internamente não respeitava seus cidadãos.

Em 1988 a partir da criação da nova Constituição fez com que a Divisão de Censura Federal é extinta e no lugar dela é desenvolvido o Departamento de Classificação Indicativa, vigente até hoje, que determina horário e classificação etária para programas televisivos e cinema.

Em 1990 o presidente Fernando Collor de Mello assume a primeira presidência do país com eleições diretas após 21 anos de Regime Militar. Suas ações perante ao governo foram controversas e o Brasil passava por crises políticas, econômicas e sociais. Na mesma medida de suas ações controversas, ele promulgou a Lei Rouanet, Lei nº 8.313 do dia 23 de dezembro de 1991, mas também se tinha uma visão de que o cinema não deveria ser feito com suporte da máquina pública, sendo assim o Ministério da Cultura que acabara de ser criado foi dissolvido. Em paralelo a isso, sua gestão foi recheada de denúncias de corrupção, que culminam no movimento dos Caras Pintadas, consequentemente impeachment de Collor em 1992.

A Lei Rouanet surge e com ela temos a extinção do Ministério da Cultura e da Lei Sarney. O cinema brasileiro perde qualquer tipo de suporte e nesse período temos a menor época de produção cinematográfica, se tornou nítido que sem os incentivos não havia vontade da iniciativa privada em patrocinar o cinema, isso é também reflexo de fatores culturais. Aqueles que apontamos como falta de memória e valorização do nosso produto, e predileção por produções estrangeiras.

Em 1992 o então presidente Collor, após muita pressão popular, sofre um impeachment, nesse cenário a nossa produção audiovisual estava paralisada e já não havia mais o suporte estatal da EMBRAFILME (1969 – 1990), descontinuada no primeiro ano de sua presidência e também não havia planejamento para um novo órgão de cinema. A partir da saída de Collor e entrada de seu vice Itamar Franco, em 1993 a produção nacional começa a renascer, são criadas leis de incentivo fiscal.

Quando Itamar Franco assume o poder em 1993, é promulgada no dia 20 de julho do mesmo ano, a Lei do Audiovisual, Lei Federal 8.685/93, que era específica na função de fazer investimento na produção de obras audiovisuais além de fornecer suporte a produção e exibição. Ela se torna diferente da Lei Rouanet porque não era apenas um patrocínio, era um modelo empresarial de investimento. A iniciativa privada era voltada para a geração de lucro.

A maioria dos longas-metragens contou com recursos oriundos dos dois mecanismos previstos na lei 8.695/93, a do Fomento ao Audiovisual. Em seu Artigo I, a lei prevê que a aquisição de Certificados de Investimentos Audiovisuais será abatida no imposto de renda de empresas e/ou pessoas físicas. Os Certificados são regulamentados pela Comissão de Valores Mobiliários. Antes, porém, eles têm que passar por avaliação da Agência Nacional de Cinema (ANCINE), organismo consolidado no último ano do governo Fernando Henrique Cardoso (CAETANO, 2007, p. 198).

Para Ikeda (2015), esse modelo ocasionou em uma dependência do cinema para o Estado, já que é através da interferência desses mecanismos de incentivo que empresas privadas buscam dar suporte ao cinema nacional. Isso também interferiu na nossa estruturação após toda a instabilidade de se firmar como um polo cinematográfico de fato. O tempo para a construção até mesmo no imaginário coletivo de que temos uma produção contemporânea boa e uma memória a ser recuperada ainda é curto.

É importante ressaltar que, ao comprar o certificado de investimento, o investidor adquire parte dos direitos de comercialização da obra, mas não se torna coprodutor dela. Em outras palavras, o art. 1º transfere ao investidor apenas direitos comerciais e não os patrimoniais, que continuam em posse da empresa produtora e dos demais coprodutores do trabalho, se for o caso (IKEDA, 2015, p. 31).

O novo modelo de Lei do Audiovisual e a reativação da Lei Rouanet, se atrelaram ao poder privado através dos incentivos fiscais, deu esperança a produtores independentes fora do eixo Rio de Janeiro – São Paulo para produzir filmes. Na prática houve uma ambiguidade na execução dessas Leis, interferências sutis do Estado.

A pequena tradição do empresariado brasileiro em investir no cinema nacional obrigou o Estado – através da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, e de secretarias de Cultura de governos estaduais e municipais – a continuar promovendo concursos públicos de fomento cinematográfico. Em boa parte dos casos, somaram-se prêmios públicos a aportes vindos da Lei do Audiovisual e da Lei Rouanet (está destinada ao fomento artístico em geral). Empresas estatais, como a Petrobrás e BR Distribuidora e o Banco Nacional de Desenvolvimento Social e Econômico (BNDES) deram significativo apoio ao cinema brasileiro (CAETANO, 2007, p. 198).

A decisão de quais filmes são aptos a ganhar o apoio governamental foi direcionado ao marketing das empresas, então era não se associariam a qualquer tipo de produção, era tudo pensado para aquelas que teriam possibilidade de trazer maior rentabilidade e com nomes já mais famosos na produção. Era uma via de mão dupla para também não afastar o espectador que por vezes também era conservador, e que possuía o senso comum de que o filme estrangeiro era melhor.

Produtoras estrangeiras como a 20th Century Fox, Warner Bros. Pictures, Paramount Pictures começaram a investir na produção nacional. Para isso eles utilizavam

atores oriundos do nosso principal veículo de mídia, as novelas, que sempre foram a forma de consumo audiovisual mais popular do país. Conseqüentemente o espectador familiarizado com o ator da novela consumia os filmes nas salas de cinema.

Segundo levantamento apresentado no catálogo da retrospectiva “Cinema Brasileiro, anos 90: 9 questões”, organizado pelo Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro, foram realizados sete filmes em 1990, oito em 1991, apenas três em 1992, quatro filmes em 1993 e sete filmes em 1994. O levantamento dos filmes realizados nos primeiros anos da década de 1990 é muito confuso, já que juntamente com os órgãos responsáveis pelo fomento à atividade cinematográfica, o governo extinguiu também os órgãos de fiscalização e controle, e não há dados oficiais sobre os filmes do período (MARSON, 2009, p. 54).

Pela citação de Marson podemos observar que esse momento de “paralisação” do cinema nacional ocorreu por diversos fatores que remetem desde um passado de valorização ideológica do estrangeiro, até as crises econômicas que o Brasil enfrentava com a dívida externa, anos de corrupção de diferentes gestões e etc.

4.4. A Retomada do Cinema Brasileiro

Em 1995 vivemos um ano crucial para o que foi chamado de Retomada do Cinema Brasileiro. Socialmente e na visão do empresariado existia uma reflexão de “para que fazer cinema nacional?”. Existia um estigma de que a arte era só um recurso para se aproveitar do dinheiro público.

O produto nacional sempre foi visto como inferior, mas as empresas estrangeiras observando a lacuna dessa indústria, começaram a investir juntamente ao Estado na produção e distribuição de uma nova safra de filmes nacionais. O maior atrativo da época foi Carlota Joaquina: Princesa do Brazil, um filme que contava a nossa história em tom de comédia, foi um sucesso de bilheteria e com atores com os quais o espectador era familiarizado por serem oriundos das telenovelas.

Em 1998 vendo que esse era um mercado em expansão e que possuía contrato com os atores mais populares da época, o Grupo Globo resolve criar sua subdivisão de cinema. Esse conglomerado já era composto por mídia impressa, televisão, rádio, os filmes vieram em um momento oportuno, de expansão e que as Organizações Globo passavam por um momento de crise, conseqüentemente tentando reduzir os custos de produções televisivas e observando no cinema um novo meio de obtenção de lucro. Essa entrada no audiovisual provoca uma mudança na dinâmica brasileira de consumir a

produção nacional, depois de um grande período de instabilidade, os gêneros cinematográficos se ampliam e se popularizam dentro das massas (BUTCHER, 2006).

Em 2000, após quase 50 anos sem acontecer, tivemos uma nova edição do Congresso Brasileiro de Cinema (CBC). A 3ª edição do evento contou com um documento com 69 resoluções destinadas ao governo federal. Uma das reivindicações era a criação de um órgão gestor da atividade cinematográfica, porque a esta altura já não havia EMBRAFILME.

No governo de Fernando Henrique Cardoso, através dessa expansão que estava se observando com o movimento de Retomada do cinema Brasileiro, no dia 6 de setembro de 2001 ele cria uma medida provisória de n.º 2.228-1. Através dela surge o órgão mais resistente do audiovisual que tivemos até então, a Agência Nacional do Cinema (ANCINE), com função reguladora, fiscalizadora, além de servir como meio de produção ao nosso cinema.

Entre seus principais objetivos expressos nos artigos 6º e 7º da Medida Provisória 2.228-1/01, podem ser destacados:

III – aumentar a competitividade da indústria cinematográfica e videofonográfica nacional por meio do fomento à produção, à distribuição e à exibição nos diversos segmentos de mercado;

IV – promover a autossustentabilidade da indústria cinematográfica nacional visando o aumento da produção e da exibição das obras cinematográficas brasileiras; V – promover a articulação dos vários elos da cadeia produtiva da indústria cinematográfica nacional.⁶

Em 2002 tivemos o primeiro mandato do presidente Luís Inácio Lula da Silva e em sua gestão a ANCINE foi regulamentada e se tornou a Lei nº 10.454, promulgada em 13 de maio. Em seu segundo mandato em 2007 e criada a Lei do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), a Lei nº 11.437/06.

Essa categoria de incentivo é voltada para produções culturais de baixo retorno financeiro, ela foi feita para a produção que está à margem, longe de qualquer atrelamento com grandes empresas de produção e distribuição, um circuito independente e fora da região sudeste. A legislação inclusive prevê uma cota regional que determina que pelo menos 30% do financiamento seja destinado a produtoras do Norte, Nordeste e Centro-Oeste.

O Fundo Setorial do Audiovisual mais do que servir como mecanismo de disponibilização de recursos, também serve para ajudar na construção de salas de cinema,

⁶ BRASIL. Medida Provisória 2.228-1 de 2001, 6 de setembro de 2001.

questão que o país sofre com uma certa carência, que será apontada ao longo desse artigo. A receita do FSA vem primariamente da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (CONDECINE), ela veicula, licencia e distribui obras comerciais.

Em 2011, na gestão de Dilma Rousseff surge a Lei 12.485/11, a Lei da TV por Assinatura, com ela esse meio que também servia como exibidor de produções também passa a contribuir financeiramente, conseqüentemente houve aumento no FSA. E o sistema de geração financeira se autorregula, ocorreu nos últimos anos um fortalecimento da nossa produção através das intervenções Estatais.

4.5. A resistência do cinema em meio a uma pandemia

O acontecimento mundial que desencadeou a intensa gripe que foi a COVID-19, obrigou a população a manter distanciamento social por aproximadamente 2 anos até existir um controle viral, proporcionado principalmente pelas vacinas. Sonia Santana, presidente do Sindicato dos Trabalhadores na Indústria Cinematográfica e do Audiovisual (Sindcine) declarou que: "Isso gerou desemprego de equipes inteiras. Empresas fecharam por não conseguir arcar com seus custos e, para socorrer algumas pessoas, tivemos que organizar uma mobilização para comprar cestas de alimentos."⁷

A partir do momento em que as produções cinematográficas param, entram em vigor regimentos exigindo quarentena, nos *shoppings centers* funcionam apenas serviços essenciais, não era permitido e nem havia novos filmes a serem exibidos. A consequência disso foi uma crise mundial no setor.

A queda econômica e necessidade de suporte legislativo. E no Brasil durante esse período enfrentávamos um governo que pouco valorizou a cultura e que uns anos antes havia extinguido o Ministério da Cultura, transformado apenas em uma Secretaria Especial de Cultura dentro do Ministério do Turismo.

A reabertura das salas de cinema ocorreu de maneira gradual e com variações a critério do local, rede e recomendações Estatais. Havia um certo temor de algumas pessoas ao sair, a retomada ocorreu de maneira lenta. A revista *Variety*, especializada em

⁷ LOURENÇO, Beatriz. **Como a pandemia afetou a produção (e o legado) do cinema nacional.** 09 de dezembro de 2020. Disponível em: <<https://revistagalileu.globo.com/Cultura/noticia/2020/12/como-pandemia-afetou-producao-e-o-legado-do-cinema-nacional.html>> Acesso em: AGO/2023.

entretenimento, apontou que a venda de ingressos no mundo durante a pandemia caiu 71%, gerando uma receita de US\$ 12,4 bilhões de dólares. Em 2019, antes desse acontecimento as bilheterias somaram US\$ 42,5 bilhões.

Enquanto isso as plataformas de *streaming* tiveram aumentos nas visualizações, a exemplo do Telecine, do Grupo Globo que teve aumento de 500% entre março e agosto de 2020.⁸ Segundo dados da ANCINE em 2021, no ano seguinte após flexibilização das regras da pandemia, o público total nas salas de cinema brasileiras cresceu 82% e a renda total aumentou 98,8%. Em 2022, o Brasil possuía 3.401 salas em funcionamento, houve um crescimento de 4,1% em relação a 2021.⁹

⁸ TELECINE. A relação do brasileiro com o cinema: entre a bilheteria e o sofá da sala. 03 de maio de 2021. Disponível em: <<https://gente.globo.com/a-relacao-do-brasileiro-com-o-cinema-entre-a-bilheteria-e-o-sofa-da-sala/>> Acesso em: AGO/2023.

⁹ ANCINE. Salas de Cinema mostram forte recuperação do mercado em 2022. 16 de março de 2023. Disponível em: <<https://www.gov.br/ancine/pt-br/assuntos/noticias/salas-de-cinema-mostram-forte-recuperacao-do-mercado-em-2022>> Acesso em: AGO/2023.

5. A ADESÃO DA GLOBO NO CINEMA NACIONAL

5.1. A Formação do Grupo Globo

O Grupo Globo, que tem como fundador Irineu Marinho, e iniciou sua atividade no mercado brasileiro através da criação de sua primeira mídia impressa, o jornal A Noite em 1911. Em 1925 com esse sucesso Marinho funda o jornal O Globo, em atividade até hoje e sendo o fundador da empresa que em julho de 2025 completa 100 anos.

Na década de 1940 a família Marinho desenvolveu a introdução do grupo no mercado de canais de rádio, e em 1965 foi ao ar pela primeira vez a exibição de um programa na emissora de televisão, Rede Globo, ela se firma como dominante através da capacidade de se sustentar em um mercado sem concorrência, se mostrando contrária à inserção cultural estrangeira e reforçando a solidificação da identidade nacional e 60 anos depois, completados em abril de 2025, a emissora segue líder de audiência televisiva no país.

A criação dessa emissora teve contribuição da empresa de *marketing* Time-Life em 1962, também utilizando as outras mídias do Grupo. A empresa estadunidense contribuiu financeiramente na empresa da família Marinho e inseriu funcionários estrangeiros na empresa.

Algo que ia contra a Constituição vigente nos anos 1960 e que posteriormente foi abafado mesmo com denúncias do então governador do Estado da Guanabara, Carlos Lacerda, devido ao apoio da Rede ao Golpe Militar, como pode ser visto em no documentário que trata da influência do Grupo Globo no país, intitulado Muito Além do Cidadão Kane (dirigido por: Simon Hartog, 1993).

A possível relação ilegal entre as duas empresas foi para o Congresso Nacional, onde se instituiu uma Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI). Ela concluiu que o acordo era inconstitucional. Entretanto, “o presidente Castelo Branco alterou a Constituição para legalizar o acordo Globo/Time-Life em 1967 (RAMOS, 2005, p. 144).

A Globo para obter o sucesso que tem além da visão comercial de seus fundadores foi se atrelando a quem estava no lado mais forte do poder nas diferentes épocas, assim, a princípio mesmo não tendo pioneirismo e por vezes liderança, ela se solidificou através das relações, a exemplo do que ocorreu na Ditadura Militar, quando a o Grupo se atrelou as forças militares para usar a televisão com meio hegemônico.

Roberto Ramos, jornalista, afirmou em seu trabalho Rede Globo e a Ditadura Militar: Atualização Histórica e Ideologia (2005), que sintetiza a forma como na mídia

que visava ser uma indústria se comportava através da frase do então Presidente Emílio Garrastazu Médici (1969 – 1974):

Sinto-me feliz, todas as noites, quando ligo a televisão, para assistir ao jornal. Enquanto as notícias dão conta de greves, agitações, atentados e conflitos em várias partes do mundo, o Brasil marcha em paz, rumo ao desenvolvimento. É como se eu tomasse um tranquilizante, após um dia de trabalho (2005, p. 144).

Em seu formato televisivo, a emissora demorou cinco anos para se tornar a mais vista do país. No final da década de 1960 tínhamos além da Globo transmitida em todo o território nacional, a Rede Tupi, TV Cultura, TV Excelsior, Rede Record e Rede Bandeirantes. Nesse período algumas dessas emissoras criam filiais em outros estados do país, mas mantendo algumas programações universais e transmitidas em todo o Brasil. Esse modelo de emissoras afiliadas colaborou no processo hegemônico da Rede Globo.

É claro que, para além da visão empresarial, a grande força política da televisão como meio de comunicação exercerá um papel determinante em sua afirmação no cenário brasileiro, principalmente a partir do golpe de 64, quando o Estado, pela primeira vez, assumirá para si um projeto cultural de âmbito nacional, no qual a televisão será a grande beneficiada (BUTCHER, 2006, p. 33).

A inserção da Globo no mercado fílmico modificou o aspecto com o qual o brasileiro se relaciona com o cinema. Por se tratar de uma das maiores empresas de mídia do mundo, através de seu investimento pela primeira vez, com a existência de um braço de cinema, filmes nacionais conseguiram competir no mercado com filmes *blockbusters* dos Estados Unidos.

As tecnologias de informação e comunicação (TIC) – TV paga, celulares, internet, câmeras portáteis, TV digital – multiplicaram a demanda por conteúdo audiovisual e estabeleceram novas possibilidades de produção e difusão da informação, além de apontarem para uma possível diminuição do peso da televisão tradicional no cotidiano dos cidadãos. Todos esses fatores começaram a desenhar um cenário que poderia abalar as bases de sustentação da hegemonia da TV Globo, cujo pilar central está na produção concentrada, em suas próprias estruturas, do conteúdo que leva ao ar, e a dependência constante de altos índices de audiência para gerar receitas suficientes para cobrir seus custos (BUTCHER, 2006, p. 11)

Para Sangion (2011), a criação da Globo foi crucial para que conseguíssemos solidificar o nosso cinema, tentar com algumas produções competir com o domínio estrangeiro.

A Globo Filmes, no cenário do cinema nacional, propicia um crescimento significativo nas produções e lançamentos de longas-metragens brasileiros e, conseqüentemente, tem grande participação no mercado geral de filmes exibidos no território nacional (NORONHA, 2020, p. 29).

O grupo consegue manter uma hegemonia no Brasil em todas as mídias, sendo economicamente mais fortes no mercado e mais consumidos pelo público, se mantendo líderes de audiência, bilheteria e venda. Essa dominação, principalmente no âmbito televisivo, desenvolveu um padrão que se estendeu em outros meios de comunicação.

No Brasil, a TV Globo conseguiu, desde sua origem, agregar um grupo de profissionais de produção, entre eles cenógrafos, capazes de criar uma imagem da emissora que serviu de modelo para todas as outras concorrentes. Impôs-se, com esse sistema de produção, o que passou a ser chamado de Padrão Globo de Qualidade. Não só o seu Padrão Globo de Qualidade, como seu modelo de grade vertical e horizontal, passou a ser adotados pela grande maioria dos canais abertos, em especial as emissoras generalistas (CARDOSO, 2008, p. 34).

Nesse momento em que a Globo adentra ao mercado cinematográfico, a expansão que ela conquistava com a televisão, pegando a liderança deixada pela falida Rede Manchete, ela imputava em seus filmes. Para Fonseca (2003), a emissora tem uma fácil entrada nas casas brasileiras, além de levar atores das novelas, em toda a grade de programação os filmes eram divulgados, jornais, novelas, programas matinais, reality shows, com a intenção de cativar o telespectador. O público que vai ao cinema já é familiarizado ou fã dos atores que aparecem todos os dias na televisão, tornando atrativo vê-los também no cinema.

O “padrão Globo de qualidade” reveste-se, assim, de uma capa de aparente liberdade artística ao mesmo tempo em que submete a criação a modelos pré-determinados pela emissora, o que se verifica em larga medida também na atuação da Globo Filmes (NORMANHA, 2020, p. 34).

Mesmo antes de se inserir e ajudar a fomentar a indústria que temos hoje, ela já exercia certo poder sobre a produção brasileira, pois o peso de ter um ator “global” em uma produção já tornava aquele produto mais caro, de fácil distribuição, enquanto a produção independente e fora do eixo Rio de Janeiro – São Paulo, não era muito vista, tinha o orçamento menor e dependência maior de um financiamento governamental.

A partir dessa mudança trazida pelo maior grupo mídia da América Latina no mercado audiovisual, o padrão de se fazer cinema se modificou, o público acostumado com o que via em outras formas de mídia exigia o “Padrão Globo”, determinado por uma alta qualidade, naquilo que fosse consumir. O que temos hoje como definição de “Padrão Globo” foi desenvolvido por Armando Nogueira, diretor geral e Alice Maria, diretora televisiva, durante a década de 1970.

Em 1975, Armando Nogueira e Alice Maria resolveram sistematizar algumas normas básicas de redação num pequeno manual. Eram seis páginas mimeografadas, que traziam algumas regras sobre como escrever para televisão. O texto ali era considerado um elemento

fundamental para a compreensão dos fatos, desempenhando papel que não era secundário (MEMÓRIA GLOBO, 2004, p. 47).

Esse padrão consolida uma série de regras técnicas que funcionários, principalmente do jornalismo, deveriam seguir. Essa regra se aplicava desde a qualidade técnica de programação, até o comportamento dos empregados. Por exemplo, até uns anos atrás pessoas da área de jornalismo ou do esporte não eram autorizados a fazer propagandas, vincular sua imagem a outras marcas. Para os atores, esse fator era mais flexível; entretanto, na vertente do entretenimento, atores causadores de problemas eram evitados.

[...] as primeiras diretrizes tenham sido formuladas na década de 1970, ainda hoje, percebemos que há um cuidado especial (tanto no sentido técnico, de aparelhagem, tecnologia, quanto no sentido visual, figurino, maquiagem, modo de se portar diante da câmera, modo de falar...) que consolidou a Globo como a emissora aberta mais vista pelos brasileiros, de acordo com as pesquisas realizadas pela empresa Meta Pesquisa de Opinião, em 2010. Entendemos ainda que o “padrão Globo de qualidade” passou por diversos afinamentos, acompanhando o avanço tecnológico sobretudo no campo audiovisual, de modo que o padrão da década de 1970 difere-se do padrão da década de 2010. Sob essa perspectiva, este trabalho se concentra nos aspectos mais recentes desse padrão (AZEREDO, 2019, p. 44)

O domínio da Globo desde os anos 1960 nos faz refletir acerca do que temos hoje. Essa hegemonia se inicia há mais de 60 anos e o sucesso duradouro da emissora como a número 1 do país se deve a perspicácia comercial dos membros da família Marinho, além da associação com governos vigentes na época. Ela se moldava aos regimes políticos, não podemos ignorar a emissora sendo utilizada durante o governo militar como instrumento político.

Para conseguir esses números expressivos a emissora contou com dois gestores, Walter Clark e José Bonifácio Oliveira Sobrinho, chamado de Boni, que criaram e moldaram um legado que faz a emissora ser uma das mais relevantes do mundo na atualidade. Eles formularam estratégia para captar o público em diferentes momentos do dia. Lembrando que em 1965, quando a emissora foi criada os aparelhos televisivos ainda eram caros, no entanto mais acessível do que quando a TV chegou ao país no final de 1950, com a TV Tupi.

A estratégia criada por Clark e Boni visava contemplar diferentes espectadores pensando na época em que eles estavam. As emissoras na década de 1960 já tinham uma programação que durava a maior parte do dia. No começo a televisão funcionava apenas em horários determinados, pois o *videotape* só se populariza na década de 1960. Antes todas as programações eram ao vivo.

Então eles foram adequando as faixas de horário. Durante a manhã, em uma época em que boa parte das mulheres faziam trabalho doméstico, os programas falavam do que julgavam ser do universo feminino, culinária e dicas para a casa e também haviam programas infantis. À noite, quando os homens estavam em casa, tivemos jornais e telenovelas em diferentes horários, sendo feitas como distração para os adultos, cada horário com um perfil.

Ao mesmo tempo que o grupo se moldava aos cenários políticos, suas novelas na época de Regime Militar, algumas vezes faziam críticas ao governo, outras foram censuradas, não podendo ir ao ar mesmo com alguns capítulos gravados, a exemplo da versão de Roque Santeiro de 1975, que foi vetada com 36 capítulos gravados, nunca podendo ser transmitida e tendo uma nova versão apenas em 1985, quando o Regime teve fim.

E posteriormente ao criar a vertente cinematográfica, a Globo foi responsável por ajudar a trazer filmes que retratavam a Ditadura Militar, como foi o caso de Zuzu Angel (dirigido por: Sérgio Rezende, 2006) e Ainda Estou Aqui (dirigido por: Walter Salles, 2024), que mostraram de fato os horrores vividos naquele período e principalmente, trouxe rentabilidade financeira, além de prestígio à empresa por se tratarem de filmes premiados.

Então nesse contexto podemos observar como o Grupo tem potencial para funcionar como uma indústria e suas produções tem força de competir com as produções estrangeiras. O grupo ao longo de mais de 50 anos em suas diversas vertentes já teve produções que concorreram ao Academy Awards, conhecido como Oscar, artistas de seu selo musical, a Som Livre, já ganharam o GRAMMY, o mais importante prêmio da música no mundo e também telenovelas, atores, e programas de entretenimento, documentários e jornais já concorreram e ganharam o EMMY, principal prêmio destinado a televisão.

Esse “padrão Globo” era oriundo daquilo que se via nas teledramaturgias. Autores como Janet Clair e Dias Gomes, através de suas novelas, ajudaram a estruturar esse padrão televisivo seguido até hoje por autores que trabalham na emissora. Essa exigência de perfeição também se estende a outros âmbitos. No audiovisual, por exemplo, vemos a conexão entre a ficção e a realidade.

Conhecemos os rumos da cultura e da política nos últimos anos, que resultaram, para o cineasta brasileiro, nesse sentimento de perda do mandato, de fim da utopia do cinema moderno. Como decorrência, há um deslocamento da própria auto-imagem do cineasta que vive ainda a

política da identidade nacional, da necessidade de um cinema brasileiro, mas não traduz em seus filmes, com raras exceções, a mesma convicção de ser um porta-voz da coletividade, terreno esse muito mais incorporado, hoje, à retórica da Rede Globo, com sua versão industrializada e mercadológica do nacional-popular, bem estampada nas novelas e minisséries (XAVIER, 2000, p. 99).

Nesse momento o padrão estabelecido pela maior emissora do país começa a formular o cinema que surge posteriormente. Antes no Brasil, em sua questão evolutiva o cinema sempre teve forte influência do que era produzido nos Estados Unidos e na Europa. Por fim, em determinados momentos, a classe cinematográfica acabou por desenvolver movimentos com a intenção de criar uma identidade fílmica nacional.

5.2. A Retomada cinematográfica e início da Globo Filmes

Antes de adentrar o cinema de fato atuando em produção e distribuição, durante a década de 1980 e 1990, quando temos o surgimento das locadoras de vídeo, a Globo comprava os direitos de filmes para exibição na televisão e também os comercializava no formato de *Video Home System*¹⁰ (VHS). Em fitas antigas é comum ver em alguma parte da imagem, ou nos créditos, o logotipo “Globo Video”.

Em 1994, Marco Aurélio Marcondes, que foi superintendente de comercialização da EMBRAFILME, inicia uma parceria com o exibidor Luiz Severiano Ribeiro, criando o Consórcio SR&M. Eles foram responsáveis pela distribuição dos maiores sucessos nacionais naquele período, *O Quatrilho* (dirigido por: Fábio Barreto, 1995) e *Central do Brasil* (dirigido por: Walter Salles, 1998).

Ao tomar a frente da produção audiovisual brasileira e reivindicar para si o papel de produtora de uma “identidade nacional”, a TV Globo também se faz excluyente e reprodutora das estruturas socioculturais do país. Formula-se uma espécie de batalha jamais explicitada para a manutenção de seus poderes, em detrimento de outras possibilidades de produção e difusão do audiovisual, assim como de uma multiplicidade de expressões culturais. Em última instância, entra em questão a centralidade do próprio conceito de nação como “comunidade imaginada” (neste caso específico, “imaginada” pela Globo). (BUTCHER, 2006, p. 16)

No ano seguinte, a Globo Filmes se atrela ao Poder Público para produzir filmes e também começar a coprodução com estúdios estrangeiros, principalmente na distribuição e no desenvolvimento desse projeto. Para se responsabilizar pela estrutura da

¹⁰ *Video Home System* é Sistema Doméstico de Vídeo, no qual a pessoa precisava ter um aparelho leitor de VHS conectado a televisão.

nova vertente do Grupo, contratam Marcondes e o diretor da grade televisiva, Daniel Filho.

Quando a TV Globo anunciou, depois de mais de 30 anos de existência, que estava criando uma divisão voltada para a coprodução de filmes para cinema, evidenciou-se que uma nova etapa da relação entre cinema e TV no Brasil havia começado (BUTCHER, 2006, p. 10).

O surgimento da Globo Filmes é atrelado a popularização dos cinemas dentro de *shopping centers*. O que ocorre junto a esse processo é um encarecimento de ingressos, que representa que não necessariamente esse produto é algo democrático. Então relembando uma pauta já citada nesse trabalho, voltamos à reflexão de que o cinema estrangeiro é priorizado pelo espectador, e por muitos anos antes da popularização das plataformas de *streaming*, eles mantiveram o domínio das salas no que se refere a competição com outros filmes nacionais. Entrar no mercado cinematográfico representava controle hegemônico de uma mídia ainda não controlada pelo grupo.

Parece-nos razoável afirmar que se confirma a hipótese da entrada da Globo no cinema nacional estar diretamente relacionada com o fortalecimento de sua imagem corporativa enquanto principal apoiadora do conteúdo audiovisual nacional e enquanto conglomerado midiático sintonizado com as tendências globalizantes, muito mais do que uma estratégia que vise ao lucro imediato. Trata-se de um projeto de longo prazo. No entanto, é fato a maximização de seus ganhos por meio do que denominamos, neste estudo, de superaproveitamento dos conteúdos audiovisuais produzidos (SANGION, 2011, p. 285).

A princípio a divisão da Globo Filmes, por tentar desenvolver uma maior estruturação, atuava de forma mais modesta na produção audiovisual. Havia o primor pelo padrão porque existia um empenho na distribuição, mas também havia cautela no processo criativo. Os primeiros filmes da Globo Filmes foram lançados junto a outras distribuidoras. Quanto mais intromissão do Grupo, maior investimento financeiro demandaria.

Em conformidade com a postura neoliberal da época, a produção de cinema passou a ser orientada por uma “visão de mercado”. A criação, em 1998, da Globo Filmes – departamento especializado em cinema pertencente às Organizações Globo, conglomerado de mídia que engloba rede de televisão, jornal, editora de revistas, emissoras de rádio etc (FREITAS CARDOSO; SANTOS, 2011, p. 75).

A Globo, com a função de produzir, participava dos projetos através de diferentes formas. Minisséries exibidas na televisão eram editadas e transformadas em filmes. Em outra frente, o *Star System* das novelas protagonizava filmes feitos por eles. Já no caso de produções independentes, o Grupo era apresentado a elas, e se houvesse possibilidade de retorno comercial, eram distribuídas pela empresa.

O braço cinematográfico da Rede Globo está fazendo os filmes de maior audiência do cinema brasileiro, associando-se a sucessos como 'Carandiru' e 'Cidade de Deus', ou levando para a tela grande produtos televisivos como 'Os Normais' e "Casseta e Planeta". Isso gerou um novo domínio global, agora na indústria do cinema, onde só os filmes com a mídia da TV Globo conseguem decolar (FONSECA, 2003, p. 1).

Apenas em 1998 a Globo lança uma produção com o selo próprio, Simão, O Fantasma Trapalhão, dirigido por dirigido por Paulo Aragão, distribuído pela a Columbia Pictures, e realizado pela Globo em conjunto com a Renato Aragão Produções Artísticas Ltda., produtora pertencente a Renato Aragão, ainda naquela época um dos maiores humoristas do país, tendo programas dominicais na emissora desde os anos 1970.

A criação da Globo Filmes está associada a uma dupla dimensão da estratégia das Organizações Globo. A primeira surge da necessidade de se adaptar aos novos tempos, às novas tecnologias e ao processo cada vez mais dinâmico que permite a produção e a difusão de conteúdos audiovisuais de forma mais ampla (NORMANHA, 2020, p. 31).

Um exemplo de transformação de minissérie ocorreu com O Auto da Compadecida (Guel Arraes, 1999). Sendo produzida uma versão para a televisão em 4 capítulos, e posteriormente a finalização de um filme com 1h44, além da produção de películas que seriam enviadas a cinemas de todo o país. O longa-metragem estreou em 95 salas de cinema e contou com a distribuição da Columbia Pictures, nos anos 2000.

Desde 1998, quando a Globo Filmes começa a atuar efetivamente, as produções foram feitas de maneiras associadas, algumas produtoras de maneira mais recorrente, como a Diler & Associados, Conspiração Filmes, Lereby Filmes e O2 Filmes.

Com essas parcerias elas se isentam de financiar a produção, que é feita através das produtoras menores e leis de incentivo. A Globo utiliza sua força principalmente na distribuição, no lançamento e promoção do filme em diferentes formas de mídia e dentro da grade televisiva, principalmente por ser a número 1 em audiência do país, então essa contribuição não é isenta de custos, é apenas reduzida para o Grupo, e esse modelo os favorece porque permitindo a eles interferir em um projeto em qualquer etapa de produção.

A entrada da Globo Filmes no mercado cinematográfico nacional mudou os rumos da cinematografia brasileira e forjou um padrão de produção de filmes nacionais aptos a dividirem o mercado com os grandes *blockbusters* de Hollywood, ainda que com fatias significativamente menores desse mercado. Em duas décadas desde a sua estreia no mercado nacional, a Globo Filmes imprimiu sua chancela em mais de duas centenas de filmes, grande parte deles como coprodutora, em parceria com produtoras independentes (NORMANHA, 2020, p. 29)

Durante a estruturação das Organizações Globo na sua vertente fílmica, eles constantemente se utilizavam para propagar não somente o cinema, mas revistas, jornais, telenovelas, *Compact Disc* (CD's) e diversos outros programas da casa, com finalidade de divulgação. Alguns programas da emissora também se voltavam a exibir bastidores das produções cinematográficas. Eles se utilizavam do maior e mais visto veículo que possuíam para divulgar outros produtos do Grupo.

Figura 6: Divulgação do filme *Vai que Dá Certo* (dirigido por: Maurício Farias, 2013), uma coprodução da Globo Filmes e da Telecine Productions no universo da série televisiva *Tapas & Beijos* transmitida pela Rede Globo (2011 – 2015).



Fonte: Globoplay, série *Tapas & Beijos*, episódio 1, 3ª temporada.

5.3. A Globo se torna a nossa maior memória fílmica

O Grupo Globo enfrentou alguns problemas nessa inserção no mercado cinematográfico. Por mais sólida que seja a empresa, a dependência de financiamento do Estado se tornou costume. A polêmica em torno do longa-metragem *Os Normais* (José Alvarenga Júnior, 2003), devido a denúncias que envolveriam a captação de R\$ 3 milhões do ministério da Cultura para a realização do filme, é um exemplo.

A produtora utilizada para a captação da verba foi a Missão Impossível Cinco Produções Artísticas – MI5, de propriedade de Eduardo Figueira. No entanto, ele era executivo da TV Globo, causando desconfiança de que a empresa seria uma fachada para a Globo Filmes conseguir incentivos fiscais, que por lei eram destinados apenas a empresas

independentes e sem relação a conglomerados de mídia, caso de emissoras de televisão e rádio.

Posteriormente esse entrave foi solucionado quando os autores da obra, que foi criada como uma série de televisão para a Globo, exibida entre 2000 e 2003, cederam os direitos a MI5, e a Globo Filmes se torna uma associada contratualmente. Com esse caso podemos observar que o cinema é feito de *lobby*, então culturalmente situações como essa nos fazem perceber porque um filme, para ser visto pelo espectador brasileiro, na maioria das vezes precisa ter a sustentação de uma grande emissora televisiva de base.

Se, por um lado, a sinergia entre cinema e TV propiciou um significativo impulso para a produção de filmes de longa-metragem no país, por outro estabeleceu um padrão estético hegemônico para essas produções: o padrão Globo de qualidade e a estética televisiva dos filmes de maior sucesso de público dos últimos anos (NORMANHA, 2020, p. 31).

A consequência de todo esse impasse foi que o então ministro da Cultura, Francisco Weffort, propôs ao presidente Fernando Henrique Cardoso a expansão da Lei do Audiovisual, incluindo empresas de rádiofusão. O que automaticamente gerou reação negativa dos produtores independentes, que a partir desse momento teriam maior dificuldade ainda na competição de captação de recursos públicos contra grandes conglomerados televisivos.

Apesar dessas questões, àquela altura, ainda era mais favorável para a Globo entrar em uma produção por associação, não de forma exclusiva, pois o investimento seria menor. E fazer cinema no Brasil, nesse início, poderia ser um risco a uma empresa que sempre teve zelo por um “Padrão”.

Uma outra problemática no nosso modelo de fazer cinema unindo iniciativa pública e privada é que, por não haver investimento exclusivo e direto governamental, o poder de decisão é de escolha do empresariado, ele tem a vantagem do desconto abatido e o poder de decidir patrocinar filmes que podem fortalecer sua imagem. O que favorece o realizador mais conhecido e tira oportunidade de produtores menores de conseguir visibilidade, circulação no mercado e exibição em salas de cinema.

Mas uma coisa que precisamos refletir mesmo diante de diversas problemáticas, é como a Globo conseguiu se tornar um grandioso produto na memória coletiva. Para contextualizar podemos pensar que o dia do cinema brasileiro é 19 de junho, data escolhida por ter sido o dia em que foi feita por Afonso Segreto a primeira filmagem no país, da Baía de Guanabara em 1898.

Então mesmo após mais de 100 anos e uma vasta filmografia existente no país, ao se perguntar a população a respeito de seus filmes favoritos, a provável resposta será uma produção com menos de 25 anos, provavelmente protagonizada por algum ator já conhecido das telenovelas e ao observar os créditos é muito provável que possua a logotipo de algum ramo do Grupo Globo.

Desses filmes populares podemos citar Central do Brasil (dirigido por: Walter Salles, 1998), O Auto da Compadecida (dirigido por: Guel Arraes. 2000), Tropa de Elite 2: O Inimigo Agora É Outro (dirigido por: José Padilha, 2010).¹¹

Portanto, ao se ter esses exemplos como resposta a “qual seu filme brasileiro favorito?”, nós excluímos todo o histórico existente na nossa filmografia, a prol das obras acima citadas. Algumas dessas produções contarem com atores das telenovelas da Globo como protagonistas também ajuda a entender a preferência da bilheteria. E então voltamos ao início desse trabalho quando fazemos referência as nossas memórias e o seu esquecimento.

A produção de filmes pela Globo Filmes, ou com seu nome envolvido desde a etapa de produção, facilita a captação de recursos, viabilizando mais rapidamente as filmagens e finalizações dos filmes. Atualmente, no Brasil, como abordado, há leis de incentivo que permitem o investimento privado na produção fílmica. Consequentemente, quando um projeto de filme busca recursos com empresas e já tem o apoio formal da Globo Filmes, os processos podem-se tornar mais fáceis (CHAMPANGNATTE, 2015, p. 161).

A falta de preservação física das produções, as mídias estrangeiras e o foco do brasileiro em outras mídias, no caso as telenovelas, que são o nosso maior produto de audiência e exportação audiovisual, fazem com que esse passado de cinema, com filmes que tiveram milhões de telespectadores fossem esquecidos da memória massiva e lembrada por estudiosos, cinéfilos e cineclubes.

Em relação a nosso histórico de preservação, ao mesmo tempo em que a Globo mantém uma hegemonia nas telas de cinema, através de um de seus braços, consegue preservar filmes antigos feitos no país através do Canal Brasil, sendo este desenvolvido com a proposta de valorizar o produto nacional, como programas, filmes e documentários sobre o nosso país. Tal emissora, pertencente ao Grupo Globo, é oferecida nos canais pagos e hoje também no serviço de streaming Globoplay.

¹¹ O primeiro Tropa de Elite foi produzido pela Zazen Produções e The Weinstein Company e distribuído pela Universal Pictures, Este primeiro não teve o selo das empresas do Grupo Globo mas foi um dos filmes mais vistos de 2007 devido a vazamentos decorrentes da pirataria e temática atrativa ao espectador, capital forte das produtoras estrangeiras atrelada a rostos de famosos atores que trabalharam na rede Globo.

O Canal Brasil comprou os direitos de exibição e comercialização de diversos filmes antigos, muito desses, produções dos anos 1940 até antes da criação da Globo Filmes. Algumas dessas obras contam com atores que em algum momento de suas carreiras também fizeram parte da Globo em programas e telenovelas.

No caso de produções mais antigas, o Canal também cuida do processo de remasterização dos filmes que eram feitos em película, sofrendo desgastes do tempo e os convertendo para novos formatos.

Trata-se de um investimento na indústria do audiovisual brasileiro que reflete a aposta no resgate da cultura do país e fortalece o casamento entre o cinema brasileiro e a televisão. Os maiores sucessos do cinema nacional da atualidade, os clássicos da ‘retomada’, do cinema novo, as comédias dos anos 80, filmes raros, o cinema marginal, enfim, o cinema brasileiro como um todo é representado pelo canal. Além disso, o canal exibe shows com os grandes nomes da música nacional diretamente na TV (BARBOSA, 2007, p. 31).

Vale ressaltar que no que se refere a filmes da “atualidade”, o foco do canal é a exibição daqueles atuais que ficam fora de um grande circuito, a exemplo dos “filmes de arte”, aqueles que mesmo com suporte da Globo, possuem orçamento mais modesto. As altas bilheteria, geralmente comédias, são mostrados em outros canais do Grupo, a exemplo dos canais Telecine.

No contexto atual, a ANCINE desenvolve Leis que incentivam a produção e visam contemplar o cinema fora do Sudeste, predominado por homens e pessoas brancas, tentando não ter um monopólio do Grupo Globo nas telas. Entretanto, quando é chegado o momento da distribuição, a produção que não possui um forte nome empresarial em seus créditos fica em 3º plano.

Via de regra, filmes estrangeiros são os mais vistos, salvo produções brasileiras de alto orçamento e com atores famosos que conseguem competir com Hollywood. Já o cinema independente, por vezes não chega a ter exibição ao menos em dez estados do país. Neste contexto, o filme *De Repente Drag* (dirigido por: Rafaela Gonçalves, 2022), que foi exibido em 11 estados do Brasil.

A depender do gênero do filme e de seu meio de produção, mesmo com uma distribuidora parceira da Globo, e reconhecida no mercado, é possível que esse filme não alcance todas as telas e não seja visto, a exemplo de obras com a alcunha de “filme de arte”, por não se tratar de uma comédia pastelão e ter um orçamento mais modesto feito de forma independente.

A exemplo do filme *Betânia* (dirigido por: Marcelo Botta, 2024). Gravado no Maranhão de forma independente, posteriormente foi distribuído pela O2 Play, produtora

de São Paulo, conhecida por distribuir filmes conhecido internacionalmente. Ainda considerando gêneros, no Brasil, os espectadores têm predileção pelas comédias ou filmes de ação ambientados nas favelas.

5.4. As altas bilheterias e a influência da Globo

Como mencionado no início desse trabalho, ao adentrar o campo cinematográfico de fato, a Globo se utiliza de todos os seus recursos midiáticos para alcançar público. Ter o nome dessa forte empresa em seus créditos, participando de alguma etapa de filmagem ou distribuição, consegue captar público e com isso observamos a predominância do Grupo, que por muitos anos foi o único que conseguia competir com *blockbusters*.

Se na fase inicial a Globo Filmes se arriscou em pelo menos três focos de atuação no mercado cinematográfico brasileiro, percebemos que ao longo de sua consolidação a empresa acabou encontrando seu caminho em uma das modalidades: a associação a projetos de outras produtoras. A Globo Filmes passou, então, a priorizar esta que se mostrou a forma mais eficaz com relação aos objetivos da empresa. São oriundos desse modelo, os maiores sucessos de público da Globo Filmes e do período: Tropa de Elite 2 (11,2 milhões de espectadores), Se Eu Fosse Você 2 (6 milhões), Dois Filhos de Francisco (5,3 milhões), Carandiru (4,6 milhões), Nosso Lar (4 milhões), Se Eu Fosse Você 1 (3,6 milhões), Chico Xavier (3,4 milhões) e Cidade de Deus (3,3 milhões) (SANGION, 2011, p. 155).

O histórico televisivo da emissora e sua inserção no mercado cinematográfico conseguem oferecer uma nova perspectiva ao cinema nacional, mas não podemos afirmar que isso nos faz ter uma indústria cultural. Somos fortemente influenciados pela cultura estadunidense dentro de nossas próprias produções, então mesmo na realização dos nossos *blockbusters* abarcamos referências que não são oriundas da nossa cultura ou simplesmente não nos arriscamos a fazer certos gêneros cinematográficos.

Apesar, então, de não haver uma indústria cinematográfica brasileira consolidada, pode-se observar que há uma indústria cultural que está monopolizando a atividade cinematográfica e buscando hegemonizar seus processos com a finalidade de lucro. Utilizando-se de seus crivos ideológicos para escolher e apoiar o que entrará ou não no cinema e o que poderá fazer ou não sucesso de público (CHAMPANGNATTE, 2015, p. 161).

Alguns filmes da nossa filmografia são pouco explorados, como filmes catástrofe, de guerra, ou terror, principalmente no caso de suas variantes *splatter* ou *trash*. Há tanto um público consumidor, como empresas brasileiras voltadas a isso, mas elas quase não são reconhecidas e ficam à margem, caso da produtora gaúcha Canibal Filmes. O brasileiro quer ver outros gêneros cinematográficos e com isso acaba optando pelos estrangeiros.

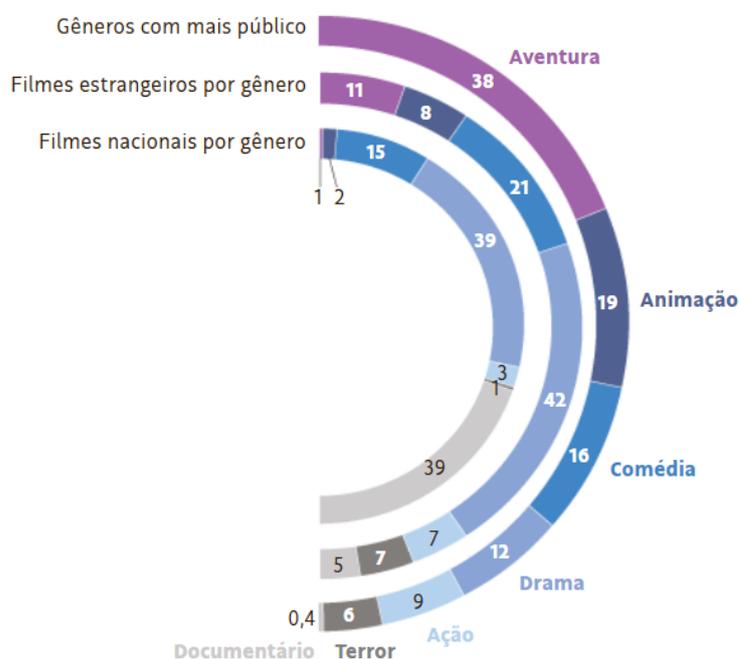
Segundo aponta matéria da Folha de São Paulo¹²: Brasileiro quer ver aventura, mas cinema nacional produz drama e comédia escrita por Rafael Peixoto. Peixoto (2019) aponta que “todo ano, 160 milhões de pessoas invadem as 3.300 salas de exibição brasileiras. Só que 8 em cada 10 veem filmes de Hollywood.”

O dinheiro tem papel definitivo nas escolhas de gênero dos filmes nacionais. Cinema é caro. Um longa custa o mesmo que uma planta industrial. Fala-se muito, no meio audiovisual, de “valor de produção”: o espectador só gasta seu dinheiro num filme se “sentir” que vale a pena pagar o ingresso (PEIXOTO, 2019).

Figura 7: Os gêneros preferidos dos brasileiros

Os gêneros preferidos dos brasileiros

O que o público quer ver e o que o cinema nacional oferece, em %



Fonte: Gráfico publicado na Folha de São Paulo em 09/12/2019.

As produções nacionais se sustentam por incentivo estatal, é complicado para um realizador brasileiro fazer algo semelhante a Hollywood, por questões orçamentárias e técnicas. Filmes de ação com cenas de explosões, terror com meninas possuídas em posições que contorcionistas fariam demandam um dinheiro que nunca tivemos.

¹² Brasileiro quer ver aventura, mas cinema nacional produz drama e comédia. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2019/11/cinema-brasileiro-produz-o-que-o-publico-quer-ver.shtml>. Acesso: DEZ/2024

O Cinema Brasileiro, mesmo aquele que vez ou outra é esquecido, antes da existência da Globo nos cinemas, se sustenta no que é possível fazer. Uma comédia de situações demanda cenários reais e nada complexos que estoure a produção financeiramente.

Talvez se tivéssemos filmes com mais recursos e uma característica industrial, as obras do passado poderiam ser lembrados atualmente, como nos Estados Unidos. O Grupo Globo flerta com certos gêneros como ação e aventura, mas um investimento massivo nisso, tendo em vista que não conseguiria alcançar uma qualidade hollywoodiana, faria a produção ser um fracasso econômico. E por se tratar de um conglomerado de mídias, precisariam investir nessas sub-empresas.

Figura 8: 20 maiores bilheteiras do Brasil entre 2014 e 2023

Ranking dos 20 longas-metragens brasileiros com maior público - 2014 a 2023

#	Título no Brasil	Distribuidora	Gênero	País	Ano de lançamento	Salas no lançamento	Público acumulado no período	Renda acumulada no período (R\$)
1	NADA A PERDER	DOWNTOWN/PARIS	FICÇÃO	BRASIL	2018	1.161	12.184.373	120.992.794
2	OS DEZ MANDAMENTOS - O FILME	DOWNTOWN/PARIS	FICÇÃO	BRASIL	2016	1.127	11.305.479	116.833.027
3	MINHA MÃE É UMA PEÇA 3	DOWNTOWN / PARIS	FICÇÃO	BRASIL	2019	1.812	10.978.173	169.898.631
4	MINHA MÃE É UMA PEÇA 2	DOWNTOWN/PARIS	FICÇÃO	BRASIL	2016	1.055	9.235.184	124.687.722
5	NADA A PERDER 2	DOWNTOWN/PARIS	FICÇÃO	BRASIL	2019	1.028	6.189.465	59.750.402
6	MINHA VIDA EM MARTE	DOWNTOWN / PARIS	FICÇÃO	BRASIL	2018	925	5.235.611	81.121.591
7	LOUCAS PRA CASAR	DOWNTOWN/PARIS	FICÇÃO	BRASIL	2015	604	3.726.547	45.688.070
8	ATÉ QUE A SORTE NOS SEPARE 3	DOWNTOWN/PARIS	FICÇÃO	BRASIL	2015	819	3.335.670	42.263.286
9	VAI QUE COLA - O FILME	H2O FILMS	FICÇÃO	BRASIL	2015	636	3.307.837	41.803.908
10	FALA SÉRIO, MÃE!	DOWNTOWN/PARIS	FICÇÃO	BRASIL	2017	696	2.911.611	38.831.048
11	MEU PASSADO ME CONDENA 2	DOWNTOWN/PARIS	FICÇÃO	BRASIL	2015	618	2.639.935	32.941.690
12	OS FAROFEIROS	DOWNTOWN/PARIS	FICÇÃO	BRASIL	2018	725	2.604.733	36.821.637
13	CARROSSEL, O FILME	DOWNTOWN/PARIS	FICÇÃO	BRASIL	2015	616	2.537.628	27.221.239
14	CARROSSEL 2 - O SUMIÇO DE MARIA JOAQUINA	DOWNTOWN/PARIS	FICÇÃO	BRASIL	2016	888	2.525.347	28.590.846
15	O CANDIDATO HONESTO	DOWNTOWN/PARIS	FICÇÃO	BRASIL	2014	595	2.237.776	24.827.670
16	TURMA DA MÔNICA - LAÇOS	PARIS	FICÇÃO	BRASIL	2019	742	2.129.257	30.455.157
17	OS CARAS DE PAU EM O MISTERIOSO ROUBO DO ANEL	IMAGEM	FICÇÃO	BRASIL	2014	527	1.892.337	22.614.310
18	DE PERNAS PRO AR 3	DOWNTOWN/PARIS	FICÇÃO	BRASIL	2019	1.070	1.838.586	28.475.029
19	OS HOMENS SÃO DE MARTE... E É PARA LÁ QUE EU VOU	DOWNTOWN/PARIS	FICÇÃO	BRASIL	2014	465	1.793.239	21.750.981
20	S. O. S. MULHERES AO MAR	DISNEY	FICÇÃO	BRASIL	2014	450	1.776.579	20.732.500

Fonte: Gráfico da ANCINE¹³

De 20 filmes nacionais lançados entre 2014 e 2023, 15 estão relacionados com algum selo de produção do Grupo Globo. Hoje com a maioria também disponível na plataforma de *streaming* da empresa, a Globoplay, além de todos eles possuírem em seu

¹³ ANCINE. Anuário Estatístico do Audiovisual Brasileiro 2023. Disponível em: <<https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/anoario-estatistico-2023.pdf>> Acesso em: DEZ/2024.

elenco atores que fizeram parte de novelas e programas, e com 4 deles também derivados de séries feitas para a Globo e canais pagos do grupo como Multishow e GNT.

5.5. A criação da Globoplay

Com o surgimento e entrada de algumas plataformas de *streaming* no Brasil, a exemplo da Netflix, o Grupo Globo se adaptando ao novo mercado desenvolve a Globoplay, ela começa a operar em 2015 e os conteúdos da plataforma abarcam telenovelas, séries, programas de TV, podcasts, filmes.

Em 2011, mesmo ano da chegada da Netflix ao Brasil, a distribuidora de canais a cabo NET (que tinha a participação do grupo Globo) e a Globosat lançaram plataformas de vídeo sob demanda (catch up TV), respectivamente, NOW e Muu (posteriormente Globosatplay). Em 2012, foi lançado o Globo TV+ (com programação do canal aberto e conteúdo de acervo), extinto em 2015, com o lançamento do GloboPlay, que podia ser acessado pelo computador ou aplicativo (MUNGIOLI; IKEDA, 2022, p. 117).

Essa mudança foi crucial para o Grupo amplamente consolidado conseguir se manter sendo visto. Os *streamings* têm uma praticidade, diferentes preços e um catálogo que nos permite acessar filmes com muita facilidade, sem ter que sair a uma videolocadora ou ao cinema e pagar valores iguais ou até maiores que o de algumas plataformas.

Diante do cenário midiático descentralizado nota-se uma mudança no comportamento do público, a partir disto, a Rede Globo de Televisão (RGT) entende essa nova dialética, e apresenta ao público um novo produto visando suprir esse novo nicho de consumidores. Quando a marca surgiu em 2015, o posicionamento da empresa consistia apenas em uma plataforma *on-demand*, cujo formato *crossmediatico* visava apenas reprisar a programação da RGT. A partir de agosto de 2018, o Globoplay decide se reposicionar, em específico a sua marca, e, com isso, atingir não somente o público da RGT, e sim, os consumidores de outras plataformas de streaming, tais como Netflix, e mais recentemente, o Youtube Premium. Todavia, para atingir esses consumidores, a plataforma tem definido suas estratégias e calculado exatamente os próximos passos. Se contrapondo a proposta inicial da plataforma de apresentar ao público somente a programação da RGT, nesta nova fase do serviço, a proposta é levar também atrações não originais, como produções audiovisuais seriadas americanas (SANTOS NETO; STRASSBURGER, 2019, p. 120)

No entanto, não podemos esquecer que mesmo com todas as plataformas de *streaming* criadas, ela ainda não é um produto completamente democrático, algumas possuem valores mais baixos, mas temos tantos conteúdos que assinar todos torna-se artigo de luxo. Temos que perceber que a televisão aberta ainda é o meio mais barato que temos de consumir uma fonte audiovisual.

A plataforma tem diferentes pacotes que podem dar direito ao consumidor de acessar ao vivo os canais que anteriormente foram feitos para a TV por assinatura. Os conteúdos são programas exibidos na emissora em diferentes épocas, as novelas, séries e filmes têm um vasto catálogo de produções nacionais e estrangeiras, canais de variedades e esportes e hoje também são feitas produções originais que primeiramente são lançadas na plataforma e posteriormente lançada na emissora principal, o canal aberto.

A importância da Globo na formação da cultura de ficção televisual no país, na televisão aberta e nos canais pagos do grupo, o investimento em conteúdos originais Globoplay e a ampliação do catálogo para produções licenciadas, nacionais e internacionais, desde 2018, explicitam estratégias para garantir uma presença forte, também, no mercado altamente competitivo dos serviços de streaming por assinatura disponíveis no Brasil (MUNGIOLI; IKEDA, 2022, p. 118).

O investimento do Grupo, com o braço da Globoplay deixou de ser apenas em séries e novelas e no momento eles começaram a desenvolver filmes, alguns feitos para a própria plataforma, caso de Ritmo de Natal (dirigido por: Allan Fiterman, 2023), e também produções direcionadas para o cinema e posteriormente ganharão exclusividade no *streaming* da Globo.

Utilizar esse serviço na produção de filmes é uma forma de fazer a plataforma crescer financeiramente e proporciona prestígio. As regras de grandes premiações internacionais mudaram e os filmes financiados por *streamings* agora também podem concorrer a grandes prêmios.

O caso mais relevante e de maior sucesso que tivemos até o final de 2024, foi o do filme Ainda Estou Aqui (dirigido por: Walter Salles, 2024), uma coprodução da Conspiração Filmes, Arte France Cinéma e Globoplay, que ganhou prêmios em festivais internacionais importantes no Festival Internacional de Cinema de Veneza e na premiação da Associação de Críticos de Cinema de Los Angeles.

O Filme que foi a primeira produção da Globoplay consagrou Fernanda Torres como primeira atriz brasileira a ganhar o prêmio de melhor atriz de drama em um Globo de Ouro e foi o representante brasileiro no Oscar, mais valorizada premiação de cinema do mundo, inscrito em três categorias, que foram as de melhor filme, melhor filme estrangeiro e melhor atriz para Torres.

Vale ressaltar que em um trabalho que trata de memória, dificuldades financeiras e um cinema que pra ser feito depende muito do suporte financeiro do Estado, um filme como Ainda Estou Aqui é uma exceção que não precisou contar com incentivos da ANCINE.

Figura 9: Fernanda Torres ao receber o prêmio de melhor atriz de filme de drama no Globo de Ouro



Fonte: Getty Images¹⁴

É a obra brasileira que mais se assemelha ao conceito de indústria de Hollywood. Isso foi possível porque Salles, o diretor, é o 3º diretor mais rico do mundo, não por seus grandes feitos cinematográficos, mas por ser herdeiro do Banco Itaú. A união desse capital econômico próprio somado ao suporte da Globo já nos rendeu extrema visibilidade, sendo as produções de Salles as mais lembradas no exterior.

¹⁴ Fernanda Torres Vence no Globo de Ouro e Traz Prêmio Inédito ao Brasil. Disponível em: <<https://gshow.globo.com/globoplay/noticia/fernanda-torres-vence-no-globo-de-ouro-e-traz-premio-inedito-ao-brasil.ghtml>> Acesso em: MAR/2025.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio deste trabalho tivemos a intenção de mostrar como o cinema brasileiro tem processos de esquecimento, valorização de determinadas temáticas ou obras e apresentar um contexto em que seja possível se pensar que fazíamos cinema desde seu surgimento, ele não é algo que surge com a Globo Filmes, apesar do Grupo Globo e suas ramificações tenham se tornado primordiais para a sobrevivência do audiovisual. Por isso é importante voltar um pouco no tempo.

Considerando que as primeiras filmagens da história do cinema eram registros do cotidiano, é impossível comparar a evolução do cinema brasileiro, de forma prosaica, a um contexto mercadológico que envolve apenas a relação de oferta e demanda, visto que a impossibilidade de receita, além de um factual complexo de vira-latas, impede a devida capitalização de tal mídia.

Cabe-se contextualizar que no início do século XX, a despeito de desenvolvimentos industriais, econômicos e culturais mundo afora, além da formação cinematográfica começando a fluir no cenário nacional, fez-se a necessidade de algum tipo de protecionismo. Portanto, demandou-se a criação de órgãos públicos específicos para lidar com invasão de produções estrangeiras.

Vale lembrar que, do ponto de vista mercadológico, efetivamente, a indústria cultural propõe unicamente a comercialização da cultura, com o fim, naturalmente, de lucro. Já do ponto de vista governamental, a devidos órgãos caberia responsabilidade sociocultural. No cenário nacional da primeira metade do século XX, a intenção sempre foi de, primeiramente, educar a população brasileira, e conseguinte, desenvolver alguma soberania.

É importante para nós lembrarmos que tivemos todo esse processo, e que para o cinema feito pela Globo existir, anteriormente tivemos pioneiros. Pessoas que tomaram a frente, e por fatores econômicos ou ideológicos, começaram a produzir. A abundância de obras nacionais esquecidas, pouco lembradas ou destruídas por mau armazenamento, denota uma clara tendência à desconsideração de uma grande parte do público, além de instituições, com artistas que deveriam estar na memória.

Para citar um exemplo, Carmen Santos foi uma das primeiras diretoras mulheres do Brasil, fundadora da produtora Film Artístico Brasileiro (F.A.B.) na década de 1920, além de ser uma das principais incentivadoras do cinema falado do Brasil na década de 1930. Outro caso é o de Mário Peixoto, diretor do filme *Limite*, de 1931, obra que

influenciou o cinema experimental. Em 1970 o filme sofreu um processo de restauração e começou a ser exibido em festivais pelo mundo. Em 2015 atingiu o primeiro lugar na lista de 100 melhores filmes brasileiros segundo a Associação Brasileira de Críticos de Cinema (ABRACCINE).

Ainda falando de pioneirismo, temos a produção Orfeu Negro, de 1959, financiada pela França, Itália e Brasil, baseada na obra de Vinícius de Moraes, Orfeu da Conceição. Trazendo o diferencial de ter um elenco completamente negro não coadjuvante, retrata as dificuldades de viver em uma favela, sendo um filme que fala sobre o amor de Orfeu por Eurídice.

Como citado no começo desse trabalho, uma das causas que contribuíram para o esquecimento do nosso cinema, é que hoje além da competição com Hollywood e produtos da Globo, nos faltam cinemas de rua. As grandes redes não têm como costume fazer sessões especiais. Elas exibem aquilo que é novo e que provavelmente trará retorno financeiro. O Estado em determinados momentos até tentou modificar essa realidade.

Em 1997, após um período de crise, o Brasil possuía 1.000 salas. Após se reorganizar com a implementação das redes multiplex nos shopping centers, a atividade de exibição se modifica. O número de cinemas duplica, até chegar à aproximadamente 2.200 salas. Entretanto, esse crescimento segue insuficiente, fazendo com que o Brasil seja apenas o 60º país na relação habitantes por sala, além de desse crescimento ter ocorrido de forma concentrada. Em 2012, foi desenvolvido o Programa CINEMA PERTO DE VOCÊ, instituído pela Lei 12.599/2012, no período de governo Rousseff. O objetivo do programa era diversificar, descentralizar e ampliar a visibilidade do cinema para diferentes camadas brasileiras (MENDES, 2021, p. 55).

Um dos objetivos do Cinema Perto de Você, foi tentar levar o espectador as salas. Ir ao cinema sempre foi um programa atrativo as pessoas. Percebemos isso quando observamos a frequência dos cinemas quando são feitas promoções nos multiplex em que todos pagam meia, por exemplo.

A mudança no perfil das salas, esse deslocamento para os *shopping centers* afastaram uma parcela da população dos cinemas porque frequentar se tornou artigo de luxo. A entrada é cara, a alimentação também. O Programa de Dilma Rousseff tinha por intenção abrir 600 novas salas, algumas fora das capitais e gerar crescimento de pelo menos 30% de bilheteria. Além de uma democratização do espaço. Entretanto o projeto foi descontinuado após o impeachment da presidenta em 2016, que teve seu cargo assumido por Michel Temer (2016 – 2018)

A respeito das salas de cinema e nossa lembrança, hoje temos poucos espaços fora de *shopping centers*. No Rio de Janeiro, por exemplo, temos o Estação Net, esse cinema

exibe filmes comerciais, mas também promove sessões especiais e apoiam cineclubes que se voltam a exibição de filmes do nosso passado.

Em um país que sofre constantes interferências da mídia estrangeira, o cinema da Globo tem um papel ambíguo em nossa sociedade. Ele consegue por ter mais capital financeiro, ser visto no exterior, ser visto dentro de sua própria terra, mas por se concentrar majoritariamente no Sudeste, ele apaga as produções independentes dentro da própria região.

A produção que é feita em outras regiões costuma ser apagada, tem difícil acesso às salas de cinema, porque acima de tudo, os multiplex buscam lucro. Um filme feito de maneira independente, com pouco recurso financeiro, não tem força para chegar às telas. Por muitas vezes, é mais comum ser visto em sua própria região. A exemplo do que aconteceu no Maranhão:

[...] após a retomada do cinema brasileiro em 1995, duas produções que conseguiram obter, pelo menos na esfera regional, sucesso de bilheteria e impactos culturais. Foram as produções “Ai que Vida!” (Cícero Filho, 2008) e “Muleque Té Doido!” (Erlanes Duarte, 2014), ambos os filmes foram produzidos sem incentivos fiscais promovidos pelo Estado, contando com orçamentos inferiores a 30 mil reais e apoio de pequenos comerciantes locais e da população (MENDES, 2021, p. 52).

É possível que o sucesso dessas produções no estado se deva à representatividade, ao fato de se reconhecer e olhar seus amigos nas telas ou nos créditos trabalhando nos bastidores. No estado vizinho ao Maranhão, o Piauí, em 2007 foi lançado o filme *Ai que Vida!*, de Cícero Filho, conseguindo entrar em um cinema de *shopping* em Teresina, e superando a bilheteria do *blockbuster* Harry Potter e a Ordem da Fênix (dirigido por: David Yates, 2007). Em entrevista a TV Canal 13¹⁵, o diretor nordestino mencionou que:

Um filme como esta custa, se fôssemos pagar todos os custos, mais de R\$ 50 mil reais. Entretanto, temos muita contribuição. Pessoas nos alojam nas suas casas, compartilham a sua comida, contribuem com roupas para o figurino e emprestam a sua força de trabalho constantemente, sem pedir nada em troca, só pelo prazer de ajudar. Isso é muito gratificante. As pessoas são muito generosas.

Com o tempo, pautas sociais sendo discutidas, por perceber que as pessoas querem se ver retratadas, O Grupo Globo, através de parceria com suas afiliadas começou a produzir filmes em outras regiões, feitos por gente daquela terra. Caso do telefilme manauara *Pés de Peixe* (dirigido por: Aldemar Freitas e Larissa Bezerra, 2024) e o paraibano, *O Sertão Vai Vir ao Mar* (dirigido por: Rodrigo César, 2024).

¹⁵ Redação TV Canal 13. Filme 'Ai que Vida' tem mais uma temporada nos cinemas. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20090604142909/http://www.tvcanal13.com.br/noticias/fime--ai-que-vida--tem-mais-uma-temporada-nos-cinemas-4915.asp>. Acesso em: DEZ/2024

Esses filmes contaram com orçamento modesto, atores e produtores locais, e são disponibilizados no *streaming* do Grupo, mas continuam não sendo tão vistos quando aqueles do Eixo Rio de Janeiro – São Paulo. Entretanto, a realização desses filmes já é um começo no que se refere a apresentar outras histórias, além de dar oportunidade a novos profissionais.

O surgimento dos *streamings* trouxe uma nova mudança no audiovisual, trazendo uma nova perspectiva às salas de cinema. É uma mudança que nos remete à década de 1950, quando chegaram os aparelhos televisores.

Apesar do aumento de público dos filmes nacionais, ainda não se pode afirmar que o Brasil já possua uma indústria cinematográfica, pois a quantidade de filmes nacionais presentes no cinema brasileiro, frente aos filmes estrangeiros, ainda é inferior; tanto quanto a quantidade de espectadores de filmes brasileiros frente aos de produções estrangeiras (CHAMPANGNATTE, 2015, p. 161).

Apesar da benéfica mudança, um dos problemas que ainda envolve a questão do esquecimento do cinema nacional, passa por essas plataformas de *streaming*. De forma que, apesar das vantagens de oferecer um vasto conteúdo audiovisual, pecam em fornecer um catálogo com produções antigas.

Como já citado, o Canal Brasil é responsável por rerepresentar obras brasileiras à nova geração, no entanto a Globo não é detentora do direito de exibição e comercialização de todos os filmes feitos no país. Além disso, o processo de remasterização é caro. O Estado, através das cinematecas, como também já citado anteriormente, por vezes falha dos cuidados com os rolos de filme.

Em geral, a memória audiovisual demanda cuidados físicos e/ou editoriais por parte de seus detentores, passando por técnicas que impeça sua alteração, deterioração ou eventuais duplicações que reduzam sua qualidade. Já no caso do Estado, a principal responsabilidade seria a social.

Ainda no que se refere à falta de apego do brasileiro ao seu cinema, não precisamos voltar 70 anos para que a obra seja esquecida. Temos casos de obras de menos de 30 anos que o espectador não lembra da sua existência.

Essa condição de domínio pode ser vista como estrutural, pois em países periféricos como o Brasil, o cinema se desenvolveu ao mesmo tempo em que sofria a invasão, a princípio de produções europeias e posteriormente dos Estados Unidos. Que são os chamados “países centrais”. Países da América Latina e países europeus menores ou localizados no oriente não conseguem também ter entrada facilitada dentro do mercado do exterior, assim como o Brasil. O domínio sempre foi concentrado nas mãos de poucos. Ao mesmo tempo o processo inverso é comum. O controle cinematográfico ocorreu de maneira

natural, uma imposição que foi realizada de maneira passiva por vezes (MENDES, 2021, p. 58).

Quando *Ainda Estou Aqui* conquistou o Oscar de melhor filme estrangeiro em 2025, os brasileiros foram lembrando produções nossas que chegaram perto de ganhar premiações com tanta visibilidade, logo, *Central do Brasil*, protagonizado pela mãe de Torres, Fernanda Montenegro, voltou a ser citada pelo Oscar de melhor atriz que concorreu nessa premiação em 1999.

Muito se falou na *Retomada* e nas vezes que chegamos perto. Foram lembradas obras premiadas das únicas atrizes brasileiras a concorrerem ao Oscar, e sobre, *Ainda Estou Aqui*, foi inspirado na história de vida de Marcelo Rubens Paiva, as vendas dos livros dispararam. Muitas pessoas passaram a conhecer a história de Rubens Paiva, seu pai, seu assassinato e o de outras pessoas que foram levadas pelo Regime Militar.

Esse trabalho fala de *Globo*, preservação, declínio e *Retomada*, algo curioso a ser citado quando pensamos na novidade para nós, povo brasileiro e a nossa conquista do Oscar, é que se criou um hype em torno de tudo que envolve o filme, no entanto, por razões que talvez sejam justificadas pela nossa falta de apego a própria memória fílmica, outra obra de Paiva, também transformada em filme, não conseguiu ganhar tanta visibilidade como tudo que gira em torno da obra de 2024.

Em 1982, Paiva lança o livro *Feliz Ano Velho*, que fala do acidente que o deixou tetraplégico, fala de seu pai desaparecido pela Ditadura, relata um pouco de Brasil em 1970. Em 1988 esse livro se torna um filme, como acompanhamos ao longo desse trabalho, os anos 1980 a EMBRAFILME passava por momentos de instabilidade, a essa altura o Regime Militar havia sido extinto e o Presidente em exercício era José Sarney (1985 – 1990).

A produção do filme foi feita por uma produtora independente, a captação de recursos não era facilitada, havia falta de incentivo e Leis que só foram criadas após o impeachment de Collor, então além desta pequena produtora, o filme contou com apoio do Governo do Estado de São Paulo, com colaboração de outras produtoras independentes como a *Meridiana* e a *Vagalume Produções*.

Com todo o burburinho gerado pelo nosso vencedor do Oscar de melhor filme estrangeiro, cinéfilos e pesquisadores se questionaram, “por quê *Feliz Ano Velho* não está sendo visto?” Esses fatores foram respondidos ao longo do trabalho, um apagamento natural, um sufocamento causado por filmes estrangeiros e pelo Grupo Globo, que curiosamente foi o responsável por remasterizar o filme.

Até uns anos atrás, antes da era dos streamings o Grupo Globo exibia o filme no Canal Brasil, atores renomados de suas telenovelas fizeram parte do elenco, a exemplo de Eva Wilma, Marco Nanini e Malu Mader. Para um filme feito em uma época em que o cinema brasileiro era completamente desvalorizado, ele ter sido produzido diante das dificuldades foi uma vitória.

Atualmente, talvez por questões de direitos autorais o filme não é achado em nenhuma plataforma legal e nem foi exibido em sessões especiais em redes Multiplex. Aos que assistiram ao filme recentemente, recorreram a pirataria, que por diversas vezes é o que sustenta a nossa memória cinematográfica.

Avançando um pouco no tempo, em 1992, a produtora NDR Filmes, começou a desenvolver Cassiopeia, dirigido por Clóvis Vieira, a primeira animação em computação gráfica (CGI) do mundo. Lançada em 1996, após atraso por questões controversas, o título de primeira de animação em CGI ficou com a produção da Pixar, Toy Story (dirigido por: John Lasseter, 1995).

Durante a produção de Cassiopeia, a sede da NDR Filmes sofreu um assalto, atrasando a produção em um ano. Todavia, Toy Story não se enquadraria em critérios técnicos para ser considerado uma animação em computação gráfica, pois utilizou a técnica de rotoscopia¹⁶.

Em entrevista para o site Risca Faca, o diretor Clóvis Vieira mencionou que:

A Disney soube que estávamos fazendo um filme totalmente digital. Quando perceberam que estávamos na frente, correram para a Pixar, de Steve Jobs, que tinha projetos na área. Então a Disney jogou US\$ 30 milhões no colo de Jobs para terminar antes que nós¹⁷.

O cinema nacional, apesar de seu histórico conturbado, ainda sofreria outros reveses no futuro. Em 2020 no início da pandemia de COVID-19 no Brasil, mais pessoas assinaram os *streamings*, era um momento em que toda a população mundial tinha regras de contato social, período em que as organizações médicas nos aconselhavam ficar em casa. Nessa época novamente surge o questionamento de “o que acontecerá com as salas de cinema agora?”.

¹⁶ É uma técnica que permite ao animador se utilizar de modelos vivos para transforma-los em animação. Como uma espécie de captura de movimento. Esse método era usado em diversas animações do grupo Walt Disney Company, a exemplo de Branca de Neve e os Sete Anões (dirigido por: David Hand, 1937).

¹⁷ ‘Cassiopeia’, 20 anos: A história do primeiro filme brasileiro digital. Disponível em: <<https://riscafaca.com.br/cinema/cassiopeia-filme-20-anos/>>. Acesso em: DEZ/2024.

Dentre as principais regras sanitárias, o distanciamento social era um dos principais, o que afetava diretamente o funcionamento dos cinemas. Apesar dessas regras serem obrigatórias em grande parte do mundo, o Brasil, por ser um país de dimensões continentais, e economia emergente, sofreu de forma particular. Segundo dados da ANCINE:

O total de público ainda não retornou ao nível do período pré-pandemia, sendo aproximadamente 36% menor em 2023 quando comparado a 2019, mesmo com um calendário de lançamentos similar ao padrão histórico, e com o número de salas de cinema próximo ao período que antecedeu a pandemia de COVID-19¹⁸.

No período, o Brasil possuía como presidente Jair Bolsonaro (2019 – 2021), o gestor minimizava os efeitos da pandemia, e durante seu governo, além de falas, também desse momento de pandemia no qual as pessoas não poderiam sair de casa, outro feito foi a extinção da Cota de Tela.

Em 2022, quando o presidente Luís Inácio Lula da Silva assume seu 3º mandato, a Organização Mundial de Saúde (OMS) declara o fim da pandemia de COVID-19, o governo volta a se reestruturar, recriando o Ministério da Cultura, tendo como ministra a cantora Margareth Menezes, e retomando aos poucos a obrigatoriedade de Cota de Tela.

Já em 2024, a ministra, durante 26º Festival de Cinema do Rio, confirmou que 12 mil novas produtoras foram registradas na ANCINE, o que não necessariamente denota uma democratização do cinema, já que agora além do monopólio do Grupo Globo, também temos o desenvolvimento de produções nacionais de outras plataformas de *streaming*, como a Netflix e o Amazon Prime Video.

O fato dessas novas *majors* surgirem e investirem capital em produções brasileiras, acaba por afastar o espectador dos filmes do passado, além de também distanciá-lo das produções independentes que contam apenas com o apoio das Leis de incentivo da ANCINE. Em 2021, por exemplo, a Netflix produziu o filme Carnaval (dirigido por: Leandro Neri), além de produzir e distribuir outras séries e filmes nacionais, assim como o Amazon Prime Video, que distribui produções brasileiras como Maníaco do Parque (2024) e A Menina que Matou os Pais (2021), ambos dirigidos por Maurício Eça.

¹⁸ Ancine: salas de cinema tiveram recuperação lenta e gradual em 2023. Disponível em: <<https://agenciagov.etc.com.br/noticias/202404/ancine-divulga-informe-sobre-o-mercado-cinematografico>>. Acesso em: DEZ/2024.

Em todo o mundo após a Pandemia a retomada do cinema foi feita de maneira gradativa. Países mais capitalizados conseguiram fazer tudo de maneira mais rápida, no caso do Brasil, tivemos um processo. Alguns filmes foram lançados após a flexibilização, quando já haviam muitas pessoas vacinadas, mas alguns desses filmes foram gravados antes da proliferação do vírus.

Enquanto outros filmes foram gravados durante ou após a Pandemia, tendo seus lançamentos nos últimos dois anos. Momento em que estamos voltando a nos reestruturar politicamente, melhorar a imagem do país, após o desastroso governo Bolsonaro, que por suas falas polêmicas nos deu uma má fama internacional, devido também a suas atitudes durante os momentos mais graves da Pandemia.

Em janeiro de 2024 o Projeto de Lei nº 3.696/23 prorroga o prazo de obrigatoriedade de exibição comercial de filmes nacionais na TV paga. E o Projeto de Lei nº 5.497/19 cria novamente uma cota para a exibição de filmes brasileiros nos cinemas, com prazo até 31 de dezembro de 2033. Essa cota de exibição nos cinemas deve seguir o princípio de proporcionalidade, indo de acordo com o número sessões de cada complexo de salas.

O fato é que na história do Brasil, as salas de cinema sempre foram ocupadas. mas quando as telenovelas aparecem, acabam por capturar o espectador, porque se aproximam mais facilmente da nossa realidade, além é claro, de ser mais fácil ter uma TV em casa do que ir ao cinema todos os dias.

A tendência de acompanhar a realidade mostrada nas novelas, principalmente pela fácil identificação, e por serem essencialmente da identidade nacional, além da profusão de temas mostrado, sem citar a frequência de capítulos, traz mais facilmente a audiência para a frente da tela. Era o momento que as famílias se juntavam. No caso do cinema, os filmes têm curta duração, ao contrário de novelas, que duram meses.

Nosso país não tem a estrutura para fazer algo grandioso como Hollywood, mas no nosso contexto, essa verba começou a ir para as telenovelas. Os anos 2000 foram o ápice do investimento do Grupo Globo na produção dessas obras, chegando ao ponto de que as telenovelas da faixa 8 horas sempre tinham partes gravadas no exterior. Laços de Família (2000), de Manoel Carlos, teve cenas na Inglaterra e no Japão. Já O Clone (2001), de Glória Perez, contou com gravações no Marrocos.

Proporcionalmente, a verba que Hollywood investe no cinema, o Grupo Globo investiu em telenovelas. A inauguração do PROJAC (Projeto Jacarepaguá), em 1995, um complexo de estúdios que possibilitou a criação de verdadeiras cidades cenográficas,

quase comparável com os estúdios estadunidenses. Hoje a estrutura é conhecida como Estúdios Globo.

Passados mais de 20 anos de hegemonia cinematográfica, quando os *streamings* começam a investir em produções brasileiras, a Globo finalmente consegue um concorrente à altura. Nos primórdios, os *streamings* faziam apenas filmes e séries, hoje já fazem telenovelas.

Entretanto, é complexo afirmar se em alguns anos teremos uma indústria cultural como Adorno e Horkheimer descreveram. Afinal, as produtoras ainda são estrangeiras, a única brasileira segue sendo o Grupo Globo. As chances de se manter na liderança são grandes porque produtoras de fora se baseiam no modelo criado pela Globo, já que de fato é ela que entende o espectador brasileiro.

Apesar da menor audiência, ainda temos muito apego ao que assistimos no principal canal da emissora, a Rede Globo, na TV aberta. Está enraizado na nossa cultura a predileção por certos atores, certas histórias, e que são contados em certas regiões. Seria difícil para um filme fora do eixo Rio de Janeiro – São Paulo, sem contar com um grande galã de novela, ou uma atriz *sex symbol*, conquistar o público.

Contudo, ao mesmo tempo que a Globo sufoca o cinema do passado e o independente, se não tivesse entrado nesse meio em 1998, não teríamos sustentado um cinema nacional. Talvez se Hollywood tivesse invadido nossas telas poderíamos não ter filmes como *Central do Brasil* (dirigido por: Walter Salles, 1998), *Cidade de Deus* (dirigido por: Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002) e o já citado *Ainda Estou Aqui*, também de Walter Salles, lançado em 2024.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento (Fragmentos Filosóficos). A Indústria Cultural: O Esclarecimento como mistificação das Massas**, 1947.
- _____. **Indústria cultural e Sociedade**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2009.
- AMANCIO, Tunico. **Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme**. Revista ALCEU - v.8 - n.15 - p. 173 a 184 - jul./dez. 2007.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Brasil e outras artes**. 4.ed. São Paulo: Cortez, 2009.
- ALMEIDA, Paulo S.; BUTCHER, Pedro. **Cinema, desenvolvimento e mercado**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003.
- AUTRAN, Arthur: **O pensamento industrial cinematográfico brasileiro**. Hucitec Editora, São Paulo, 2013.
- AZEREDO, Maria Imaculada Pereira. **Prosódia e telejornalismo: um estudo prosódico sobre o “padrão Globo de qualidade”**. Dissertação de Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Linguística – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Vitória da Conquista, 2019.
- BARBOSA, Fernando Gamarano. **É tudo nosso: a nova cara do Canal Brasil**. Rio de Janeiro, 2007.
- BARRIOS, Sonia. **Dinâmica social e espaço**. Boletim Campineiro De Geografia, 4(2), 351 – 368. 2014.
- BARONE, João Guilherme. **Exibição, crise de público e outras questões do cinema brasileiro**. In: Revista Eletrônica Diversidade Cinematográfica-PUC-RS, Porto Alegre, 2009.
- BERNARDET, Jean Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- _____. **O que é o cinema**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1980.
- BERNARDO NETO, J. **Sobre memória, identidade e territorialidade – reflexões a partir da Geografia**. Geografia Ensino & Pesquisa, 25, e02. 2021.
- BONA, Rafael José. **Transposições midiáticas a partir da Comunicação d’Os Trapalhões**. Revista Temática, Ano X, n. 03. Paraíba, 2014.
- BORGES, Danielle. **A Produção Cinematográfica Brasileira (1995-2013) e o Atual Modelo de Políticas Públicas para o Cinema Nacional**. In: Congresso Brasileiro De Ciências Da Comunicação, 2014. Foz do Iguaçu. Anais 2014. São Paulo: Intercom, 2014.

- BUTCHER, Pedro. **A dona da história: origens da Globo Filmes e seu impacto no audiovisual brasileiro**. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.
- CAETANO, Maria do Rosário. **Cinema brasileiro (1990-2002): da crise dos anos Collor à retomada**. ALCEU - v.8 - n.15 - p. 196 a 216- jul./dez. 2007.
- CARDOSO, João Batista Freitas. **A semiótica do cenário televisivo**. São Paulo: Annablume, 2008.
- CHAMPANGNATTE, Dostoiowski Mariatt de Oliveira. **Tv Globo e Globo Filmes: práticas econômicas e relações com o Estado a partir de perspectivas da indústria cultural e hegemonia**. Soc. e Cult., Goiânia, v. 18, n. 1, p. 153-164, jan./jun. 2015.
- COSTA GARCIA, Tânia da. **Tudo Bem e o nacional-popular no Brasil dos anos 70**. História, v. 26, n. 2, p. 182-200, São Paulo, 2007.
- DI PIETRO, Maria Sylvia Zanella. **Direito administrativo**. 23. ed. São Paulo: Atlas, 2010.
- FONSECA, Rodrigo. **O poder da Globo Filmes no cinema brasileiro**. Revista Brasileira de Cinema, 2003.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1987.
- FREITAS, Marcel. **Entre estereótipos, transgressões e lugares comuns: notas sobre a pornochanchada no cinema brasileiro**. Porto Alegre, Intexto, v. 1, n. 10. jan. – jun. 2004.
- FURTADO, Celso. **Desenvolvimento e subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.
- GATTI, André. **Distribuição e Exibição na Indústria Cinematográfica Brasileira**. Tese de Doutorado. Unicamp - Campinas: São Paulo, 2005,
_____. **A distribuição comercial cinematográfica**. São Paulo: Centro Cultural. Caderno de Pesquisa: v 7. 2007.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1996.
- GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. Vol. 4, 2001.
- GRUPPI, Luciano. **Conceito de Hegemonia em Gramsci**. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1978.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras. 1985.
- IKEDA, Marcelo. **Leis de incentivo para o audiovisual: como captar recursos para o projeto de uma obra de cinema e vídeo**. WSET Multimídia, 2015.

KESSEL, Zilda. **Memória e memória coletiva**. São Paulo: Museu da Pessoa, Artigos, 2014.

MARSON, Melina Izar. **Cinema e políticas de estado: da Embrafilme à Ancine**. São Paulo: Escrituras Editora, 2009.

MEMÓRIA GLOBO. **Jornal Nacional: A notícia faz história**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Rio de Janeiro, 2004.

MENDES, Gilmar Ferreira; BRANCO, Paulo Gustavo Gonet. **Curso de direito constitucional**. 8. ed. São Paulo: Saraiva, 2013.

MENDES, Juliana. **A HEGEMONIA HOLLYWOODIANA NO BRASIL: uma análise sobre a invisibilização do cinema brasileiro**. TCC (graduação em Ciências Sociais) – Universidade Estadual do Maranhão – UEMA. São Luís, 2021.

_____. **DO SALÃO DE NOVIDADES AO SHOPPING CENTER: A trajetória das salas cinemas no Brasil**. XVII Encontro Humanístico da UFMA: ciências, humanidades e reconstrução Democrática. São Luís: EDUFMA, 2023.

MORAIS, Julierme. **A Historiografia Do Cinema Brasileiro: Perspectivas Para Uma Abordagem Teórico-Metodológica**. Revista de História e Estudos Culturais. Vol. 13. Ano XII. Rio de Janeiro, junho, 2016.

MORENO, Antônio. **A personagem homossexual no cinema brasileiro**. Campinas: Eduff, 1995.

MUNGIOLI, M. C. P.; IKEDA, F. S. de M. **Um Estudo do catálogo das séries originais Globoplay no período de 2018 a 2022**. Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación, [S. l.], v. 21, n. 41, p. 112–123, 2022.

NORA, Pierre. **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. Projeto História. São Paulo: PUC-SP. n° 10. 1993.

NORMANHA, Ricardo. **Globo Filmes: possibilidades e limites para a indústria cinematográfica nacional**. Aurora: revista de arte, mídia e política, São Paulo, v.13, n.37, p. 27-45, fev.-mai.2020.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. 14. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

PARANAGUÁ, Paulo Antônio. **Cinema na América Latina**. L&PM Editora. Porto Alegre/RS, 1984.

PINTO, Leonor E. Souza. **O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988**. 2006. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/>>. Acesso em: DEZ/2024.

POLLAK, Michael. **Questions à l'histoire orale**, Paris, 1987.

QUINTANEIRO, Tânia. **Cinema e guerra: objetivos e estratégias da política estadunidense no Brasil**. Scielo: Brasil. vol.23 n° 37 - Belo Horizonte Jan./June 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br>. Acesso em: Mar/2024.

- RAMOS, José Mário Ortiz. **Televisão, publicidade e cultura de massa**. Petrópolis: Vozes, 1995.
- RAMOS, Roberto José. **Rede Globo e ditadura militar: atualização histórica e ideologia**. Revista Humanidades, v. 20, n. 2, Fortaleza, 2005.
- RODRIGUES, Nelson. **À sombra das chuteiras imortais**. São Paulo: Cia. das Letras, 1993. p.51- 52: Complexo de vira-latas.
- SANGION, J. **Vale a pena ver de novo? A Globo Filmes e as novas configurações do audiovisual brasileiro na pós-retomada**. Tese de Doutorado. Instituto de Artes - Universidade Estadual de Campinas. Campinas. 2011.
- SANTOS, Roberto Elísio dos; FREITAS CARDOSO, João Batista. **A Globo Filmes e o cinema de mercado: padronização e diversidade**. v. 18, n. 1, p. 72-85, janeiro/abril. Porto Alegre: 2011.
- SANTOS NETO, Valdemir Soares dos; STRASSBURGER, Damaris. **O reposicionamento do Globoplay: um estudo de caso sobre a reconfiguração de identidade da plataforma de streaming da Rede Globo**. Ano XV, n. 6. NAMID/UFPB: Paraíba, 2019.
- SIMIS, Anita. **Estado e Cinema no Brasil**. Annablume: São Paulo, 1996.
- _____. **A crise dos anos 1980 e a exibição cinematográfica**. Revista Eptic, Vol. 18, nº 2, maio-agosto. Sergipe, 2016.
- SIMÕES, Inimá. **Roteiros da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil**. São Paulo: Editora SENA, 1998.
- SOUZA, Carlos Roberto de. **Os pioneiros do cinema brasileiro**. ALCEU - v.8 - n.15 - p. 20 a 37 - jul./dez. 2007.
- SOUZA ROSSINI, Miriam de. **Perspectivas dos Filmes de Reconstituição Histórica no Cinema Brasileiro dos Anos 70**. Fenix: Revista de História e Estudos Culturais. Vol. 6. n. 4. Uberlândia, 2009.
- VALENÇA, Carina Moura. **O papel da ANCINE para garantir o direito à cultura: uma análise sobre a atuação da agência reguladora nos mecanismos de fomento à atividade audiovisual**. Faculdade de Direito do Recife - CCJ - Universidade Federal de Pernambuco - UFPE - Recife, 2019.
- VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. Companhia das Letras. Rio de Janeiro, 1997.
- VILLELA, Sérgio Renato Victor. **Cinema brasileiro: capital e Estado**. CNDA/Funarte, Rio de Janeiro, 1979.

XAVIER, Ismail. **Alegorias Do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **O cinema brasileiro nos anos 90 (entrevista)**. IN: Praga: estudos marxistas, número 9. São Paulo: Huitec, 2000.

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual**. In: SILVA, T. (Org.). Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.