

A Globo Filmes e o cinema de mercado: padronização e diversidade

Globo Filmes and market cinema: standardization and diversity

Roberto Elísio dos Santos

Professor no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da USCS/SP/BR. roberto.elisio@uscs.edu.br

João Batista Freitas Cardoso

Professor no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da USCS/SP/BR. jbfcardoso@uol.com.br

RESUMO

Devido ao encerramento das atividades da Embrafilme, nos anos 1990, a produção cinematográfica no Brasil diminuiu. Com a retomada do cinema no Brasil, no final daquela década, a Globo Filmes, pertencente às Organizações Globo, tornou-se a principal produtora de cinema no país, responsável pelo lançamento de filmes com apelo comercial e com inovações quanto à temática e à *mise-en scène*. Nesta pesquisa sobre a Globo Filmes foram analisadas três produções diferentes lançadas no final da primeira década do século XXI para evidenciar a variedade de estilos cinematográficos.

PALAVRAS-CHAVE: cinema brasileiro; produções cinematográficas; Globo Filmes

ABSTRACT

Due to the end of the activities of Embrafilme, in the 1990s, the Brazilian cinematographic production decreased. Along with the resumption of the cinema in Brazil, Globo Filmes, part of Globo Organizations, became the main film producer of the county, responsible for the release of films with commercial appeal and innovations concerning to the thematic and the *mise-en-scène*. In this research about Globo Filmes three different productions released in the end of the 21th century were analyzed to show the variety of cinematographic stiles.

KEYWORDS: Brazilian cinema; cinematographic productions; Globo Filmes

A pesquisa que resultou neste trabalho foi desenvolvida pelos grupos de pesquisa *Gêneros Ficcionalis Midiáticos* e *O Signo Visual nas Mídias*, do Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS), e partiu da indagação acerca do caráter comercial dos filmes produzidos pela Globo Filmes como fator de padronização do produto cinematográfico. O objetivo do trabalho consiste em verificar, a partir da análise fílmica, se existe diversidade no material elaborado por essa empresa. Para tanto, foram selecionados três filmes – *Salve Geral*, *Tempos de paz* e *O Bem Amado* –, que foram estudados, através do método semiótico, em seus aspectos temáticos e formais.

Neste estudo será utilizada a concepção de *mise-en-scène* formulada por David Bordwell (2008, p. 36), que considera que “o sentido técnico do termo denota cenário, iluminação, figurino, maquiagem e atuação dos atores dentro do quadro”. É importante ressaltar que, embora Bordwell não os considere, movimentos de câmera, assim como o ritmo imposto pelos cortes, também participam da construção de significados do filme. Laurent Jullier e Michel Marie (2009, p. 33) consideram os movimentos de câmera como um “parâmetro que intervém na construção do ponto de vista” e enfatizam o poder da montagem.

Na primeira parte deste texto será focado o insucesso das tentativas de industrialização do cinema brasileiro, a criação da estatal Embrafilme para estimular e divulgar as produções nacionais e a crise que se sucedeu ao fechamento dessa agência. Na sequência, serão apresentadas algumas questões acerca da Globo Filmes e de suas produções. E, por último, será exposta a análise de três filmes.

Indústria, crise e retomada do cinema brasileiro

Historicamente no Brasil, a produção industrial de filmes tem sido um fenômeno efêmero, que se defronta com barreiras econômicas, tecnológicas e inerentes ao mercado cinematográfico (em relação à distribuição e à divulgação e à concorrência do cinema estrangeiro, notadamente o hollywoodiano). Exemplo emblemático dessa situação foi a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, fundada em 1949 e fechada em 1954, que, em consonância com o projeto orquestrado pela burguesia paulista de enriquecer culturalmente a capital do Estado. Embora os filmes tenham sido bem realizados do ponto de vista técnico (cenografia, fotografia, etc.) e contassem com atores conhecidos e diretores experientes, não obtiveram o retorno de bilheteria necessário para cobrir os custos de produção.

Outros casos significativos foram os das empresas Cinédia e Atlântida, cujos filmes, musicais e comédias em sua maioria, possuíam apelo popular, mas não proporcionaram a continuidade da produção. No caso da segunda, Mônica Bastos (2001, p. 131-133) identifica alguns motivos para o fim de suas atividades, entre eles o esgotamento da fórmula da Chanchada, a concorrência da televisão, que oferecia trabalhos melhores para os profissionais do cinema, e a criação de leis de financiamento de produtores pelo governo e pela iniciativa privada a partir da década de 1960.

Dessa forma, pode-se afirmar que o cinema brasileiro caracteriza-se pela emergência de ciclos com grande produção, restritos no tempo e no espaço, e não pela sistemática industrial. Nesse sentido, Autran (2010, p. 16), a partir das concepções de diversos historiadores e cineastas brasileiros, constata que “o cinema brasileiro é algo descontínuo ou, pelo menos, que possui grande dificuldade em manter linhas de continuidade de qualquer espécie – modo de produção, expressão estética, relação com o público, expressão cultural, atividade industrial etc”. E acrescenta:

“ Historiadores e cineastas apresentam essa concepção de descontinuidade da história do cinema brasileiro em decorrência da dificuldade em se manter a produção de longas-metragens em níveis quantitativos expressivos e da recorrente falta de acesso do produto ao mercado. Significativo desse quadro geral é o fato de que o cinema brasileiro nunca conseguiu se industrializar efetivamente (Autran, 2010, p. 16).

A estatal de economia mista Embrafilme distinguia-se desse modelo por não ser uma indústria de filmes, mas por assegurar o fomento, a distribuição e a divulgação do cinema brasileiro, problemas crônicos enfrentados pela produção no país. Enquadrava-se no ideário nacionalista dos governos militares, que estabeleciam cotas para o filme brasileiro nas salas de exibição. Na opinião de Tunico Amancio (2000, p. 23), no plano econômico-financeiro, “a entidade é resultado da acumulação de verba em favor do cinema brasileiro, por força da lei, recolhida do percentual de imposto de renda devido sobre a remessa de lucros das companhias internacionais”. No que concerne à esfera político-administrativa, a Embrafilme “é resultado de uma iniciativa de promoção do filme brasileiro no exterior”.

Iniciativa tomada após o golpe militar, a Embrafilme foi criada, de acordo com Amancio (2000, p. 23), “sob a égide do Ato Institucional nº 5 (de 13/12/68), marco do período mais repressivo

do regime militar no Brasil”. Além do objetivo de desenvolver o cinema brasileiro, essa agência estatal também controlava o conteúdo da produção, destinando verbas para filmes históricos ou baseados na literatura nacional.

Se na década de 1970 a Embrafilme acumulou sucessos de bilheteria (*Dona Flor e seus dois maridos*, *A Dama do Lotação*, *Xica da Silva* e filmes estrelados pelos Trapalhões), nos anos 1980, em virtude da crise econômica, que levou a um descontrole inflacionário, e do processo de redemocratização da sociedade, houve um esvaziamento político e econômico do órgão, que culminou com seu fechamento durante o governo Collor. De acordo com Leite (2005, p. 117-118), a crise financeira “atingiu diretamente a produção cinematográfica do país” e os déficits e cortes de verbas atingiram a estatal:

“ A Embrafilme estava em processo de deterioração havia um tempo, pois o modelo de produção para o qual fora criada se esgotara. O governo Collor deu o tiro de misericórdia. Porém, não criou mecanismos que ocupassem seu papel e atuassem no sentido de viabilizar a produção de filmes brasileiros. O discurso oficial apontava para a necessidade do cinema nacional se inserir na lógica do mercado, como pregavam as políticas neoliberais então na ordem do dia (Leite, 2005, p. 117-118).

Após o final da Embrafilme, a produção cinematográfica no país caiu a níveis baixos. Mas, em meados da década de 1990, com a aprovação de leis de incentivo, como a Lei Rouanet, novos filmes começaram a ser realizados. O sucesso de *Carlota Joaquina – Princesa do Brasil*, dirigido em 1995 por Carla Camurati, marcou o início do chamado Cinema da Retomada, que, no entender de Pedro Butcher (2005, p. 14), “designa o processo de recuperação da produção cinematográfica no Brasil depois de uma de suas mais graves crises, no começo dos anos 1990”. Para Marson (2009, p. 90), “como o cinema se tornou um bom negócio, passou a atrair a atenção dos outros campos do audiovisual”, como a produtora O2 e a principal rede de TV do Brasil, a Globo.

O cinema de mercado da Globo Filmes

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. – intensifica essa postura, realizando

filmes que adaptam para a tela grande seriados televisivos brasileiros (*A Grande Família*, *Os Normais*), peças de teatro de apelo popular (*A partilha*, *Divã*, *O Auto da Compadecida*), assim como comédias (*Se eu fosse você*) e dramédias urbanas (*Redentor*), tendo no elenco atores e atrizes que atuam na teledramaturgia da emissora.

Paralelamente ao Cinema da Retomada, o setor de exibição passou por modificações: grande parte dos cinemas de rua e de bairro fechou suas portas (alguns continuaram a projetar filmes, mas só pornográficos); o *homevideo* e os canais por assinatura afastavam o espectador das salas de exibição; e o *multiplex* começou a ser instalado. A classe média, especialmente o jovem, público típico do cinema, também havia mudado nos aspectos culturais, econômicos e relativos ao acesso às informações. Segundo Luca (2010, p. 69), a “migração do consumo para os shopping centers é um componente nessas transformações”. O cinema da Globo Filmes se dirige a esse *target*.

A estrutura das Organizações Globo, principalmente a da Rede Globo de Televisão, ajuda a divulgar os filmes: são feitas matérias de bastidores enquanto o filme está em produção e entrevistas com atores ou diretores, que são exibidas em telejornais e outros programas e, quando do lançamento no cinema, propagandas são inseridas nos intervalos da programação. Além disso, as produções contam com o apuro técnico característico da emissora, que, desde a década de 1970, estabeleceu um “padrão de qualidade” alto. Após encerrar a carreira no circuito exibidor e de ser lançado para consumo doméstico, o filme ganha espaço na grade da TV – *O Auto da Compadecida* e *Caramuru* foram inicialmente apresentados como microsséries.

Mas a influência da televisão também se faz sentir no aspecto formal dos filmes. De acordo com Marson (2009, p. 91), com a entrada no mercado cinematográfico de produtoras especializadas em publicidade e da Rede Globo, houve uma “incorporação de padrões estéticos, técnicos e da linguagem da televisão e da publicidade no Cinema da Retomada”. Ainda na opinião dessa autora (Marson, 2009, p. 165), a presença de uma “estética televisiva” nos filmes, notadamente nas comédias, pode ser percebida pela utilização de planos fechados, fotografia e interpretações naturalistas, pelo apego a fórmulas consagradas nas novelas, pelo maior número de cortes e cenas e por meio da construção de personagens baseados em estereótipos da teledramaturgia.

A TV, o teatro e o cinema nas produções da Globo Filmes

O conceito de cenografia considerado neste trabalho para análise de produções da Globo Filmes comporta o conceito de *mise-en-scène* explicitado no início do texto. Nesse sentido, entende-se

cenografia como toda manifestação visual que estabelece relações sincréticas com códigos verbais e sonoros em uma encenação: iluminação, indumentária, espaço cênico, cenário etc. (Cardoso, 2009, p. 19). Compreender a cenografia como o conjunto de manifestações visuais é importante para entender que a linguagem formal da encenação se estrutura a partir de um conjunto de codificações de diferentes naturezas. Assim, se observará nas análises a seguir as relações estabelecidas entre diferentes linguagens cenográficas. No exame dessas relações, os distintos níveis de analogia visual nas representações, que permitem ao espectador reconhecer a narrativa como mais ou menos “realista”, será também objeto de análise.

Ainda que um filme possa parecer extremamente realista, como bem lembra Gombrich (*apud* Aumont, 2006, p. 199), toda representação visual é convencional, mesmo a que possui o maior nível de analogia com algum referente externo. Segundo Aumont (2006, p. 207), “na linguagem corrente, imagem realista é a imagem que representa analogicamente a realidade”. Contudo, o autor destaca que é preciso fazer uma distinção entre “realismo” e “analogia”.

“ A imagem realista não é forçosamente a que produz uma ilusão de realidade [...]. Nem é mesmo forçosamente a imagem mais analógica possível, e sua melhor definição é a de imagem que fornece, sobre a realidade, o máximo de informações. Ou seja, se a analogia diz respeito ao visual, às aparências, à realidade visível, o realismo diz respeito à informação veiculada pela imagem, logo à compreensão, à inteligência (Aumont, 2006, p. 207).

Pode-se afirmar ainda que o nível de analogia figurativa possa ser alto, não há realismo absoluto na representação visual no cinema. No caso da cenografia, em particular, as representações visuais – de ambientes, figurinos etc. – oscilam entre níveis de analogia: algumas vezes guardando muita semelhança com referências externas, seguindo um estilo naturalista; outras vezes distanciando-se dessas referências, adotando um estilo antinaturalista.

No início do filme *Tempos de Paz*, que é baseado na peça *Diretrizes para tempos de paz*, pode-se perceber que se trata um filme de época que busca manter um alto nível de analogia visual com um período histórico determinado – o final da Segunda Guerra Mundial – e um lugar – a cidade do Rio de Janeiro. Na vinheta de abertura, aparecem representações figurativas de passaportes e carimbos combinadas com cenas de documentários de guerra em preto e branco. Essas representações icônicas são apresentadas em baixo contraste de cores e granulações, que

sugerem objetos antigos. As tipografias, com as quais se escrevem os nomes dos profissionais envolvidos na produção são representações que se assemelham às letras de gabaritos, enfatizando ainda mais a sensação de tempo passado. Nesse momento o espectador já tem condições de perceber que está diante de um filme de época.

O filme inicia com um breve momento de euforia dos imigrantes ao chegarem ao Brasil e em pouco tempo o ambiente dramático toma conta da história. Nas primeiras cenas, assim como no encerramento, predominam na tela – entre o mar e o céu – os tons azuis, que suavizam o ambiente e criam uma atmosfera de paz e tranquilidade. Nas cenas restantes predominam os tons ocres, que geram uma sensação de abandono e tristeza. Essas sensações cromáticas são intensificadas pelas falas, trilhas e ações dos personagens: a narrativa inicia com a alegria e esperança dos imigrantes; em pouco tempo, a narrativa é alterada e passa às situações de tensão e temor e, no final, retorna, com delicadeza, à esperança – quando os personagens se reencontram e reconhecem, no teatro, seus defeitos e fraquezas.

O número de ambientes onde se desenvolvem as ações é reduzido: navio e cais; porões e subterrâneos; sala de recepção e escritório da alfândega; e fachada da casa do policial. As formas de representações naturalistas desses ambientes são comumente usadas pelo cinema comercial e pela teledramaturgia brasileira. No caso de uma reconstituição histórica, as preocupações com a veracidade dos figurinos e objetos de época é ainda maior. Toda essa reconstituição é trabalhada nos processos de pré-produção, produção e pós-produção – partes do navio e do cais foram recriadas digitalmente para intensificar o naturalismo da obra.

Contudo, em algumas cenas do filme a exatidão histórica dá lugar à fantasia. A sala do interrogatório, ainda que naturalista, apresenta-se como um espaço insólito: uma mesa e duas



Fig. 1 – Toni Ramos e Dan Stullbach em cena do interrogatório

cadeiras no centro, ao fundo algumas prateleiras com arquivos e, espalhados pela sala, objetos variados (carros, lustres, vasos etc.) que foram deixados pelos imigrantes aos funcionários da alfândega como “agradecimentos”. Esse ambiente é o primeiro espaço cênico a distanciar-se do naturalismo cinematográfico para assumir uma linguagem teatral. A mesa no centro da sala segue a mesma topologia do espaço cênico da peça apresentada no teatro, que deu origem ao filme. A interpretação dos atores e a iluminação intensificam ainda mais o aspecto teatral da cena.

Na cena final, em que o protagonista revela ser um ator polonês e interpreta um texto na recepção do departamento de imigração, acontece a principal mudança na narrativa, no que se refere aos níveis de denotação e conotação do espaço cênico: o balcão de atendimento e algumas mesas próximas tornam-se palco; os bancos, que serviriam para as pessoas esperarem serem atendidas, viram platéia; a iluminação no ator e a platéia escura descaracterizam o ambiente natural; a repartição pública transforma-se em uma sala de teatro.

A iluminação contribui diretamente para a configuração desses diferentes ambientes e atmosferas: em alguns momentos, naturalista, quando denota apenas uma luz natural ou artificial; em outros, o alto contraste entre luz e sombra cria uma atmosfera sombria e dramática – como no momento do interrogatório; e, ainda, no encerramento, surge como um elemento simbólico, ao tornar a representação naturalista de um ambiente, a sala de recepção do departamento de imigração, um espaço teatral.

A indumentária, mantendo a tendência naturalista dos filmes de época, indica traços dos personagens, data uma época e determinadas características das diferentes culturas: os imigrantes e os brasileiros; os imigrantes mais abastados e os mais pobres; o poder e a submissão. Assim como acontece com o cenário e iluminação, predomina em grande parte do filme a exatidão histórica das vestes. Contudo, quando o ator começa a encenar para sua platéia, uma peça de seu vestuário é utilizada na construção de seu personagem. Sua roupa torna-se figurino teatral.

Entre a linguagem do cinema e a linguagem do teatro, *Tempos de Paz*, passa do naturalismo ao antinaturalismo, da realidade à fantasia. Diferente desse filme, *Salve Geral* faz uso da analogia visual em nível máximo. O naturalismo predomina em toda narrativa. O contexto em que se desenvolve a trama é baseado em acontecimentos reais, os ataques realizados à cidade de São Paulo, no período de 12 a 16 de agosto de 2006, por facções criminosas ligadas ao Primeiro Comando da Capital (PCC).

Os figurino e cenário, contemporâneos, mantêm alto índice de analogia com as roupas utilizadas na época e com os locais onde aconteceu parte dos fatos: o centro e subúrbio da cidade da São Paulo. As representações das delegacias e presídios mostram o excesso de detentos em ambientes com muita sujeira e pouca luz, locais bastante semelhantes aos espaços utilizados pelo poder público. Os personagens que estão presos utilizam trajes que são comumente utilizados por detentos. Em uma das cenas, um preso repreende o personagem Rafael, quando esse entra na cela usando calçados, referência direta aos hábitos de presos reais.



Fig. 2 – Temática social e *mise-en-scène* naturalista em história baseada em fatos reais

As cenas, que em grande parte do filme acontecem no período noturno, mantêm também iluminação naturalista, predominantemente denotativa. Representam os distintos tipos de iluminações artificiais de diferentes ambientes internos – sala de uma residência de família de classe médio-alta, cômodos de uma casa do subúrbio, celas de penitenciária, esconderijos de bandidos etc. – e externos – a iluminação da rua no centro da cidade, no subúrbio ou em um pátio de uma penitenciária. A luz naturalista também predomina nas representações da iluminação natural em algumas cenas: a luz do sol e a luz do luar. Ainda que em determinadas cenas a iluminação tenha uma função expressiva, objetivando criar uma atmosfera para encenação – como, por exemplo, na luminescência causada pelos incêndios dentro da penitenciária no momento da rebelião dos presos ou quando a personagem Lúcia é atacada por Ruiva –, o caráter denotativo da representação é sempre predominante.

Tão alto é nível de analogia visual na cenografia do filme, que muitos elementos fictícios da história nem chegam a ser percebidos pelo público, como, por exemplo, o bairro onde Lúcia e seu filho Rafael moram, o *Jardim Copacabana*. A perfeita combinação de locações e construções cenográficas em estúdio também acaba dificultando a percepção de quais são os ambientes naturais e quais são os construídos para o filme. A cela onde Rafael permanece durante parte do filme, por exemplo, apesar de possuir uma forte presença cênica, com ilustrações de armamentos na parede, é um ambiente natural, uma cela do complexo penitenciário Frei Caneca (RJ), que foi realmente utilizada por presos. As ilustrações das armas já estavam nas paredes da cela quando a produção descobriu o local. A cela do personagem Professor, por sua vez, apesar de parecer uma cela real, foi montada em estúdio. O salão de beleza de Ruiva, o pátio da penitenciária, assim como outros ambientes que surgem na narrativa, mantêm a estética naturalista. Os diferentes estilos de fotografias, em determinadas cenas, aumentam ainda mais a percepção de realismo do filme – como, por exemplo, na cena da boate em Foz do Iguaçu ou do parto no hospital.

Já o filme *O Bem Amado*, texto de Dias Gomes que ficou conhecido nacionalmente através da novela exibida na TV Globo em 1973 – e que teve também versões em peça de teatro, seriado de TV, na própria Globo, e como minissérie, na última versão de Guel Arraes –, difere dos outros dois examinados, guardando pouca proximidade com acontecimentos reais.

A novela *O Bem amado* foi o primeiro produto de teledramaturgia a ser produzido em cores. Como naquele período ainda era exígua a experiência com o emprego da cor no vídeo e havia uma clara intenção de explorar os potenciais cromáticos do sistema, os cenários e figurinos eram, em

alguns momentos, extremamente coloridos. Daniel filho lembra que o prefeito Odorico Paraguaçu, interpretado na época pelo ator Paulo Gracindo, subiu ao palanque na praça de Sucupira vestindo um terno verde com uma camisa cor-de-rosa, embora o figurino do personagem fosse também composto por cores discretas (Cardoso, 2009, p. 45). Assim como na versão da década de 1970, o filme de Guel Arraes tem grande parte de sua identidade visual definida em função dos figurinos dos personagens.

O filme inicia, como em *Tempos de Paz*, com referências iconográficas a fatos históricos, que servem para contextualizar a narrativa e indicar a época em que se passa a história. A renúncia do ex-presidente Jânio Quadros e a posse de João Goulart, na primeira metade dos anos 1960, aparecem como pano de fundo para o desenvolvimento do enredo. Com exceção dessas cenas e outras no encerramento que se referem ao movimento *Diretas Já*, realizado na primeira metade da década de 1980, toda a ambientação do filme é fantasiosa. A cidade fictícia de Sucupira, no nordeste brasileiro, é palco para a história do prefeito Odorico, que deseja entrar para a história como o prefeito que construiu o primeiro cemitério da cidade.

Seguindo o estilo adotado na novela, a representação da cidade no filme é muito colorida, mesmo quando aparecem ambientes naturais – a produção utilizou como locação a cidade de Marechal Deodoro, em Alagoas. Também excessivamente coloridos são os figurinos. As cores saturadas permanecem no vídeo por grande parte do filme. A iluminação homogênea, que torna os ambientes bem iluminados, é um traço bastante comum nas comédias.

Contudo, diferente da novela, que utiliza como elemento de direção de arte a simplicidade do interior nordestino, a cenografia do filme abusa do luxo e da extravagância. A decoração do gabinete do prefeito, com suas colunas e amplidão, assim como a casa das irmãs Cajazeiras, ricamente ornamentada, são algumas das amostras das diferenças de classes e poder que compõe o cenário brasileiro. Sucupira, como mostra no encerramento do filme, é o próprio Brasil.

As irmãs Cajazeiras dessa última versão, diferentes das irmãs da novela veiculada anteriormente, são mulheres que se vestem de forma extravagante e exagerada. As beatas da novela se transformaram em peruas no cinema. Frente ao novo perfil das personagens, a direção de arte sugeriu a produção de um figurino composto por uma grande variedade de peças. As Cajazeiras Dorotéia, Ducinéia e Judicéia, utilizam roupas diferentes, além de adereços diversos, em praticamente todas as cenas.

A diversidade de padrões e cores serve para caracterizar a personalidade de cada uma delas: Judicéia é mais ousada das irmãs, em função disso, utiliza peças de roupas com padronagens e materiais que lembram animais selvagens; Ducinéia é mais romântica, veste-se como uma princesa, abusando das flores e dos tons rosas; já Dorotéia é racional, seu principal objetivo é ser a primeira dama – diferente das irmãs que querem conquistar o prefeito por amor (Ducinéia) ou simples desejo (Judicéia) –, seus vestidos parecem roupas oficiais, representam, em seu corte e cores, instituições. Também se pode observar em outros personagens – como a filha de Odorico ou seu secretário, Dirceu Borboleta – o uso do figurino como elemento de composição da personalidade dos personagens. Muitos desses fazem também diversas trocas durante o filme explorando ao máximo o contraste de padronagens e cores. Apenas o prefeito Odorico, apesar de utilizar diferentes figurinos, é composto por tons neutros, como o branco e o cinza, diferente do personagem interpretado por Paulo Gracindo na TV.



Figs. 3-4 – Dorotéia, Ducinéia e Judicéia nas versões televisiva (à esquerda) e cinematográfica (à direita).

Considerações finais

De modo geral, os contrastes cenográficos que se apresentam nas três produções, partem de suas próprias concepções e origens. Ainda que o enredo do filme *Salve Geral* se trate de uma ficção, a história se desenvolve em um contexto que é baseado em acontecimentos reais, isso faz com que o filme utilize uma estética extremamente naturalista. A ficção se confunde com a realidade. O espectador não deve perceber em que momento inicia uma e termina a outra. *Tempos de Paz*, por sua vez, ainda que faça referência a um determinado período histórico, e preserve também uma estética naturalista, sofre influência direta da montagem teatral que deu origem ao filme. Em determinado momento do filme, a estética do palco ocupa o espaço da tela gerando uma dupla realidade: a cena teatral representada na recepção de uma repartição pública; e a estética teatral que toma conta desse ambiente no qual a cena se desenvolve. Já *O Bem Amado*, que, como os outros dois, também apresenta acontecimentos históricos que datam a narrativa, tem sua estética determinada pela linguagem televisiva, na qual a história se desenvolveu.

Em cada um dos filmes analisados os acontecimentos reais participam da narrativa de diferentes maneiras, gerando diferentes níveis de “realismos” nas representações cenográficas. Esses discursos utilizam-se, de uma maneira ou outra, de campos referências externas (Orza, 2002, pp. 89-101): fatos e acontecimentos que possuem existência própria e independem da narrativa ficcional do filme. Como as fronteiras entre realidade e ficção são imprecisas, alguns desses tendem mais ao naturalismo e outros ao antinaturalismo. Essa opção, que na maior parte das vezes é definida pela direção, afeta diretamente a estética cenográfica.

A análise da *mise-en-scène* realizada neste trabalho, portanto, indica que, embora as narrativas sejam lineares e o processo de produção seja industrial, as realizações da Globo Filmes caracterizam-se pela diversidade. ●

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papyrus, 2006.

AMANCIO, Tunico. *Artes e manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*. Niterói: EdUFF, 2000.

AUTRAN, Arthur. O pensamento industrial cinematográfico brasileiro: ontem e hoje. In: MELEIRO, Alessandra (Org.). *Cinema e mercado*. São Paulo: Escrituras (Indústria cinematográfica e audiovisual brasileira), 2010.

- BASTOS, Mônica Rugai. *Tristezas não pagam dívidas: cinema e política nos anos da Atlântida*. São Paulo: Olho d'Água, 2001.
- BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas: Papirus, 2008.
- BUTCHER, Pedro. *Cinema brasileiro hoje*. São Paulo: Publifolha, 2005.
- CARDOSO, João Batista F. *Cenário Televisivo: linguagens múltiplas fragmentadas*. São Paulo: AnnaBlume/FAPESP, 2009.
- JULIER, Laurent; MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo: SENAC, 2009.
- LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema brasileiro: das origens à Retomada*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.
- LUCA, Luiz Gonzaga de. Mercado exibidor brasileiro: do monopólio ao pluripólio. In: MELEIRO, Alessandra (Org.). *Cinema e mercado*. São Paulo: Escrituras (Indústria cinematográfica e audiovisual brasileira), 2010.
- MARSON, Melina Izar. *Cinema e políticas de Estado: da Embrafilme à Ancine*. São Paulo: Escrituras (Indústria cinematográfica e audiovisual brasileira), 2009.
- ORZA, Gustavo. *Programación televisiva: un modelo de análisis instrumental*. Buenos Aires: La Corujía, 2002.