

As mudanças do cinema hollywoodiano nos anos 1980: produção, narrativa e o cinema Blockbuster na Era Reagan

Rodrigo Candido da Silva¹

Resumo: Entre fins dos anos 1970 e durante os 1980, o cinema hollywoodiano passou por um processo de transformação. Ela aconteceu em vários aspectos e teve como um de seus alicerces, um processo de mudanças econômicas, que se deram tanto na sociedade estadunidense (especialmente durante a Era Reagan), quanto no interior de uma indústria cinematográfica em vias de redefinição de seus mercados; e mudanças na estrutura administrativa dos estúdios e das formas de exibição. Já nos anos 1970, as perspectivas econômicas dos principais estúdios Hollywoodianos começaram a se redefinir, em um processo de integração vertical e horizontal, ou seja, integrando diferentes etapas da produção, distribuição e exibição cinematográfica; bem como o elo com empresas de diferentes ramos do entretenimento. Tal processo foi acelerado com as políticas econômicas implementadas pelo governo de Ronald Reagan. A partir de uma compreensão desse contexto, o presente trabalho tem a finalidade de traçar um panorama sobre os impactos de tais mudanças para o cinema hollywoodiano. Assim, a partir da constatação de transformações em aspectos estruturais da indústria cinematográfica, busca-se compreender as mudanças no âmbito da produção em Hollywood: como a mudança do público-alvo, e o redimensionamento dos investimentos financeiros nas produções (com o surgimento dos Blockbusters); bem como as mudanças de ordem narrativa nos filmes: como no ritmo dos cortes, na condensação das narrativas (os chamados rollercoaster movies), e a ênfase em alguns gêneros cinematográficos (como ficção científica, horror, ação, entre outros).

Palavras-chave: Cinema, Hollywood, blockbuster, EUA

Hollywood cinema changes in the 1980s: production, narrative and Blockbuster cinema in the Reagan Era

Abstract: Between the late 1970s and during the 1980s, Hollywood cinema went through a transformation process. It happened in several aspects and had as one of its foundations, an economic change process, which took place both in American society (especially during the Reagan era) and in a film industry interior in the process of redefining its markets; and changes in the studios administrative and forms of exhibition structure. In the 1970s, the major Hollywood studios economic prospects began to be redefined in a vertical and horizontal integration process that is, integrating different stages of production, distribution and cinematographic exhibition; as well as the link with companies from different entertainment branches. Such a process is accelerated by the implementation of the economic policies in Ronald Reagan administration. From an understanding of this context, the present work is intended to outline the impacts of such changes on Hollywood cinema. Thus, from the verification of changes in the film industry structural aspects, we seek to understand the changes in the scope of Hollywood production: as the target Audience change, and the resizing of financial investments in productions (with the Blockbusters emergence); as well as the changes in films narrative order: as in the cuts rhythm, in the narratives condensation (so-called rollercoaster movies), and the emphasis in some cinematographic genres (like sci-fi, horror, action, among others).

Keywords: Cinema, Hollywood, blockbuster, USA, Reagan era.

- Enviado em 15/03/2017
- Aprovado em 18/06/2017

¹ Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC); Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História pela Universidade Estadual de Maringá (UEM) rcandidohistoria@outlook.com

Introdução

A década de 1980 é marcada pela ascensão de governos assumidamente conservadores em alguns países do Ocidente. Nos EUA, o período é marcado pela Era Reagan, que assinala um predomínio do conservadorismo Republicano, marcado por aspectos como o discurso em torno da reconstrução dos chamados *valores tradicionais americanos*, do anticomunismo exacerbado, do retorno de um discurso militarista (em relativo silêncio desde o fim da Guerra do Vietnã) e talvez, da maior marca dessa ascensão conservadora, o discurso econômico *neoliberal* em defesa de um estado mínimo e em fomento de certa desregulamentação da economia. Ainda que na indústria militar, o Estado se faça mais presente que anteriormente².

Em meio a essa conjuntura, o cinema hollywoodiano realiza uma gradual transformação no âmbito econômico e administrativo, que tem seu início na década de 1970, mas é profundamente impulsionado pelas políticas de Ronald Reagan, um ex-ator politicamente ligado à indústria cinematográfica desde o pós II Guerra Mundial³.

Desde o final da década de 1960 e grande parte da década de 1970, a indústria do cinema passou por um período de problemas estruturais, envolvendo, principalmente, questões econômicas relacionadas ao faturamento. O presente texto pretende discutir o modo pelo qual o cinema se reconfigura durante fins da década de 1970 e principalmente na década de 1980, para isso considera-se questões ligadas ao formato narrativo, aos gêneros cinematográficos, e principalmente uma transformação econômica e administrativa no interior da indústria do cinema em Hollywood, que não se desconecta de mudanças econômicas de âmbito global, que tem nos governos conservadores, como os de Ronald Reagan nos EUA, sua representatividade política.

² Cf. LAFEBER, Walter. *The American Age: United States foreign policy at home and abroad*. New York: W.W. Norton & Company, 1994 / McCORMICK, Thomas J. *America's Half Century. United States Foreign Policy in the Cold War and after*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1995.

³ Reagan atuou em sindicatos e associações de atores durante o auge da Guerra Fria, na década de 1950. Nesse sentido coadunou com o Macarthismo, de modo a produzir listas negras, nas quais incluía atores de Hollywood supostamente ligados ao comunismo ou qualquer manifestação que pudesse se inclinar à esquerda. Nesse sentido construiu uma aliança com os estúdios, que se estende até ao apoio (político e financeiro) eleitoral que o tornou Governador da Califórnia e, posteriormente, Presidente da República. (Cf. JORDAN, Chris. *Movies and the Reagan presidency: success and ethics*. Praeger: Praeger Publisher, 2003)

Transformação econômica e indústria cinematográfica na década de 1980.

A partir da década de 1970, mapeia-se mudanças no que tange à organização econômica, financeira e de produção no mundo. David Harvey (1999)⁴ enxerga no período uma mudança de um modo de produção fordista para um processo de *acumulação flexível*, pautada por maior incerteza no mercado, na produção e no trabalho, associados a uma transnacionalização e fusão de capitais provenientes de diferentes setores, que permite maior fluidez e instabilidade na relação capital-trabalho. O panorama do cinema hollywoodiano, e suas transformações, deve ser compreendido a partir da percepção deste contexto econômico global.

A incorporação da indústria cinematográfica em um mercado mais amplo, composto por corporações multinacionais, passa a ser uma saída bastante lucrativa para os grandes estúdios de Hollywood e acelera o processo de integração do cinema com outras mídias. Produções que atuavam de forma sinérgica com outros produtos associados ao entretenimento tiveram um papel fundamental nessa integração. Os próprios filmes passaram a introduzir textos multimídia na estrutura narrativa. Isso teve um peso enorme nas produções hollywoodianas e na solidificação do modelo *high-concept* de produção, a partir da década de 1980.

Essas mudanças tiveram ajuda preponderante das políticas econômicas liberalizantes do governo de Ronald Reagan (as chamadas *Reaganomics*). Elas foram fundamentais, tanto no que diz respeito ao incentivo fiscal, quanto na legislação que modificou a relação de propriedades na economia estadunidense. A desregulamentação do setor permitiu a concentração de poder econômico no ramo do entretenimento com maior facilidade. O próprio processo de eleição do republicano foi acompanhado com euforia pelos estúdios, já que anteviam um clima favorável para os seus negócios⁵.

A revisão da Lei Federal de Impostos anunciava o clima do governo Reagan, que em seus discursos afirmava serem os negócios e a indústria, os setores chave para a riqueza da nação.

⁴ HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Ed Loyola, 1999.

⁵ Cf. JORDAN, Chris. *Movies and the Reagan presidency: success and ethics*. Praeger: Praeger Publisher, 2003.

Como se observa, a postura *reaganista* se assentava em uma ética que valorizava o sucesso individual acima de qualquer outro valor⁶.

O governo de Reagan realizou um grande corte de impostos, beneficiando os estúdios e outros ramos do entretenimento. Chris Jordan (2003) afirma que essas medidas geraram maior reserva financeira para os conglomerados multinacionais envolvidos em diversas formas de mídia, permitindo a eles realizarem investimentos no cinema.

Além disso, mudanças na legislação foram fundamentais para essas operações. Cabe-nos ressaltar que essas facilidades fizeram com que aumentasse a entrada de capitais provenientes do mercado financeiro e de outros setores na indústria cinematográfica estadunidense.

Houve, ainda segundo Jordan (2003), a alteração da estrutura econômica dos estúdios, agora integrados em conglomerados multinacionais e focados em desenvolver planejamentos minuciosos dos lançamentos de filmes em diferentes janelas e com publicidade por saturação. Contudo, toda essa mudança promoveu alterações também na forma de se fazer filmes, desde os recursos técnicos utilizados, até à narrativa fílmica.

Sem dúvidas, a grande virada promovida no cinema na década de 1980 está relacionada à introdução dos filmes conhecidos como *blockbusters*, com o objetivo de introduzir um modo de produção, que se torna fórmula para a obtenção de grande arrecadação. Os filmes *blockbusters* são possibilitados por esse novo formato da indústria cinematográfica em Hollywood, integrada a uma cadeia de formas de entretenimento, gerando uma sinergia entre vários produtos correlatos.

Outro fator fundamental para esse advento foi a mudança na forma de administração dos estúdios, introduzida pela modificação do sistema de propriedade destes. Afinal, a entrada do capital proveniente do mercado financeiro e de bancos, acaba dominando grande parte das ações de grandes estúdios, fazendo com que o cinema seja, em grande medida, comandado por executivos profissionais que introduzem outra mentalidade administrativa. Um exemplo disso é a ligação dos setores de produção, distribuição e exibição cinematográfica com outros tipos de indústria, fazendo com que as mesmas passassem a pertencer a conglomerados que envolvem outros setores.⁷

⁶ Ibid.

⁷ Podemos citar o processo de fusão e compra dos estúdios por corporações ligadas à outros ramos, principalmente à tecnologia e outras formas de entretenimento. Conforme aponta Chris Jordan, a *Columbia Pictures* é comprada pela *Coca-cola* em 1981, formando a *Columbia Tri-Star*, mas é vendida em 1989 para a *Sony Corporation*. A *Universal*

Dessa forma, os estúdios instituíram um sistema⁸ de organização baseado na liderança por homens de negócios, permitida pela concentração de propriedades. Esse tipo de administração conduzia os estúdios para um enfoque diferente, no que diz respeito aos custos de produção, pois estes optavam pela realização de uma quantidade menor de filmes a serem produzidos, no entanto, utilizavam um montante financeiro muito maior para se produzir um mesmo filme. O objetivo dessa escolha era a introdução de elementos que facilitassem a divulgação dos produtos e aumentassem a perspectiva de lucro, algo que influi de forma decisiva, no formato final do filme.

A adoção do formato *high-concept* de produção cinematográfica, completa ascensão do *blockbuster*⁹ e passa a ser a fórmula empregada por estes filmes de alto custo para aumentar seu potencial comercial e obter os altos rendimentos pretendidos.

O formato da indústria: blockbusters, mudanças narrativas e mercado cinematográfico.

Os filmes *high-concept* ou *rollercoaster movies* (filmes montanha russa) optam por um formato narrativo com histórias mais condensadas, ou seja, de fácil e rápida assimilação e familiarização do público. Além disso, se caracterizam pela possibilidade de reduzir a narrativa do filme em rápidos comerciais de televisão (ou videoclipes musicais) e sinopses de poucas linhas que dariam conta de explicar a narrativa.

Os *rollercoaster movies* possuem um formato de edição cujas cenas de ação são editadas com cortes rápidos e sucessivos, sobrecarregando o olhar e a audição do espectador com imagens

pertencia à *MCA* desde 1962 e busca saída financeira para o momento de declínio na década de 1980, por meio do investimento em setores como brinquedos, televisão, música. Seu empreendimento mais promissor foi a transferência dos estúdios para Orlando, entretanto, a *MCA* foi comprada pela *Matsushita* (conglomerado do qual também faz parte a *Panasonic*) em 1990. A *United Artists* funde-se com a *MetroGoldwyn Mayer* em 1981, mas em 1985 a *MGM* é comprada pela *Pathe Communications*. (Cf. JORDAN, op. cit. p.6).

⁸ Cf. JORDAN, op. cit. p.7.

⁹ Autores como Sheldon Hall e Steve Neale (2010) referem-se aos Blockbusters à partir da delimitação de outra periodização. Para eles, a emergência dos Blockbusters pode ser remontada à década de 1950, nas quais algumas superproduções eram realizadas, de modo a concentrar maior custo financeiro e objetivar maior lucro. Os autores referem-se à década de 1970 e 1980, como o momento dos Super-Blockbusters, marcado por uma maior sinergia comercial, e maior “saturação” no que diz respeito à divulgação do filme em diversos meios. Entretanto, os pesquisadores referem-se majoritariamente ao Blockbuster como um conceito que diz respeito à Hollywood dos anos 1970 e 1980. Cf. HALL, Sheldon & NEALE, Steve. *Epics, spectacles, and blockbusters : a Hollywood history*. Detroit; Wayne State University Press, 2010.

rápidas e sons intensos, que aumentam a *adrenalina* e a expectativa do espectador ao assistir a sequência. A introdução de inúmeros efeitos especiais e elementos fantasiosos também contribuem no sentido de criar cenas intituladas como *eletrizantes* ou *de tirar o fôlego*¹⁰.

O advento do *high-concept* também é caracterizado pela introdução de elementos de diversos gêneros cinematográficos em uma única produção. Dessa forma, vários tipos de filmes combinam ação, romance, comédia e suspense. Os gêneros continuam existindo e estão nas prateleiras de vídeo locadoras e nos guias de programação, contudo, o conceito do *high concept* diluiu esses elementos e fez mesclar diversos gêneros em uma mesma produção.

Esse tipo de produção é marcado por uma forte sinergia comercial, que acopla o cinema a outros produtos relacionados ao filme e promovidos pelo mesmo. Essa é uma consequência de um processo de modificação econômica existente no cinema deste período.

Diretores como George Lucas e Steven Spielberg e produtores como Don Simpson e Jerry Bruckheimer se tornaram os nomes mais influentes na produção dos *blockbusters*. Para Stephen Prince (2007)¹¹, a influência de Lucas e Spielberg em Hollywood, em fins da década de 1970 e nos anos 1980, foi enorme. Eles foram realizadores de vários dos maiores sucessos comerciais da época e influenciaram uma gama de diretores no ascendente mercado do *blockbuster*. Seus filmes instituíram características que definiram padrões para este tipo de produção.

A inserção de produtos associados ao cinema, a programação de TV a cabo e o formato multiplex de salas de cinema apontam para um novo público: o jovem, que passa a introduzir o cinema em seus padrões de consumo e assimilar o mercado dos *blockbusters*. Assim, o público juvenil passa a ser priorizado pelos estúdios e os adolescentes tornam-se uma faixa etária sagrada para Hollywood, que se mantém até os dias de hoje. Isso possui reflexo nas produções, que faz do *high-concept*, um modelo perfeito para se voltar ao público juvenil, possuindo narrativas transparentes, elementos visuais que chamam a atenção e trilhas sonoras regadas a rock e música pop, promovendo também o mercado da música.

Esse tipo de cinema se ancora em elementos tradicionais do chamado *cinema clássico* hollywoodiano. As narrativas eram emocionalmente descomplicadas, com personagens e tramas

¹⁰ Tais termos foram (e ainda são) utilizados como parte da estratégia de divulgação e promoção de um filme. Cf. PRINCE, Stephen. *Movies and 1980s*. In PRINCE, Stephen (org.). *American Cinema of the 1980s: themes and Variations*. New Jersey: Rutgers University Press, 2007. p. 8.

¹¹ Ibid

geralmente sem ironia e personagens sem ambiguidade moral¹², características que eram frequentes em filmes de diretores, anteriormente aclamados pelo público em Hollywood. David Bordwell (2005)¹³ observa que esta estrutura narrativa, que ascende nos anos 1920 e encontra seu auge nos anos 1930 e 1940, busca um cinema redundante e antropocêntrico, cujos elementos audiovisuais visam reforçar os argumentos centrais do filme, e reforçar a importância dos personagens como fio condutores da narrativa. Algo que Ismail Xavier (2005) classifica como cinema de *transparência*, ou seja um cinema que tende a construir junto ao público uma noção de simulacro de uma realidade¹⁴. Tal modelo se modifica com o passar das décadas, mas muitas de suas características estão presentes em produções hollywoodianas voltadas para o público adolescente em fins dos anos 1970 e nos anos 1980.

Esse tipo de filme abrange uma geração que, segundo Luiz Nazário, quer consumir imagens prontas, pois a mensagem comercial é introjetada à narrativa do filme, de forma que o espectador sinta a necessidade de que ele continue fora das salas, que a narrativa faça parte de sua vida, criando assim uma *realidade fantasiada*, estimulando as pessoas a sentirem “uma necessidade irreprimível de reproduzir e reconsumir o objeto interiorizado que passa a integrar o inconsciente coletivo” (NAZÁRIO, 2005, p.342), expandindo o mercado para além das telas¹⁵:

em E.T, o merchandising não é mais exterior ao filme, narrado com simplicidade para facilitar a condução das emoções ao seu paroxismo, mas insinuado na própria narrativa: o E.T.[...] coloca, antes de partir, o dedo na cabeça de Elliot, e diz “I’ll be there right here” (Estarei bem aqui). A frase não é simplesmente um bordão de despedida; proferida em tom solene e, mais que isso, acompanhada do gesto marcante de um dedo que, em ocasiões anteriores, demonstrara todo seu poder sobrenatural, ela é uma verdadeira *mensagem introjetada*. O momento na qual o E.T. aponta para a cabeça de Elliot integra a apoteose dramática do filme, com as platéias a beira do pranto[...]. É essa técnica subliminar de propaganda que sustenta todo o merchandising do filme. (NAZÁRIO, 2005, p.342)

¹²ibid.

¹³ BORDWELL, David. O Cinema Clássico *hollywoodiano: normas e princípios narrativos*. In: RAMOS, Fernão P. (Org.). Teoria contemporânea do cinema. Volume II. São Paulo: Editora Senac, 2005.

¹⁴ XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: opacidade e transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

¹⁵ NAZÁRIO, Luiz. Pós-Modernismo e novas tecnologias. In: BARBOSA, Ana Mae; GUINSBURG, J. *O pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005, pp. 391-428

Essas características presentes nos filmes de Lucas e Spielberg na década de 1980 se tornam fundamentais para o cinema estadunidense a partir de então, instituindo elementos existentes nos *blockbusters* até os dias de hoje. Desse modo, essa mudança de estilo das grandes produções e a escolha de um novo público alvo gerou reações negativas dos críticos, naquele momento de transição. As grandes produções de períodos anteriores, como *O Poderoso chefão* (The Godfather, 1972), eram destinadas a adultos e possuíam maior complexidade narrativa, incluindo elementos de ironia e ambiguidade moral. Os filmes *blockbusters* mudam essa perspectiva, retiram alguns elementos tradicionais e dão maior status aos efeitos visuais e sonoros, além de objetivarem um público juvenil. Os filmes com narrativas mais complexas e voltadas para o público adulto continuam existindo, mas compartilham esse mercado com os que visam abranger os jovens, o que gerou, de acordo com Prince (2007), um desagrado da crítica cinematográfica, principalmente no que diz respeito aos filmes de Steven Spielberg e George Lucas.¹⁶

No que diz respeito a figuras como Lucas, Spielberg, Bruckheimer e Simpson, podemos afirmar que eles representam o advento do *blockbuster*, em relação aos custos de produção e aos cachês. Todos eles se tornam peças prestigiadas e privilegiadas pela indústria e são vistos como capazes de gerarem altos ganhos para os cofres dos estúdios com grande potencial comercial, o que levava à assinatura de contratos com salários astronômicos¹⁷.

Isso não se restringiu somente a cineastas e produtores, os contratos com atores consagrados, muitas vezes, consistiam boa parte do custo de produção dos *blockbusters*. A imagem dos atores passou a ser explorada de forma a garantir o sucesso de um filme que, em geral, constrói sua narrativa em torno de personagens protagonizados por atores conhecidos, os quais interpretam personagens às vezes até de forma performática e exagerada, porém marcante, o que dá ao filme, o rótulo do ator.

A centralidade na *estrela cinematográfica* não é uma novidade desse período, ela remete à ascensão do cinema clássico estadunidense e a consolidação de Hollywood como pólo da indústria cinematográfica. Jacques Aumont (2005) destaca que a atuação de um *astro* hollywoodiano em um filme é marcada pela correlação com outros personagens interpretados pelo mesmo ator. O

¹⁶ Cf. PRINCE, op. cit. p.8.

¹⁷ Cf. JORDAN, op. cit. p.7

autor aponta essa prática, denominada *star system*¹⁸, como fundamental para atrair uma quantidade maior de público, familiarizado com a figura do astro, o qual chega a se sobrepor à importância do próprio filme. Aumont (2005) afirma que é comum – ainda mais com o advento do *blockbuster* – estilos de personagens que deram certo ao serem interpretados por um ator, o que produziu lucro para os estúdios, pois estes repetiam esses personagens em filmes seguintes, como forma de garantir o retorno do público e, conseqüentemente, das receitas. A diferença do *Star System* após a década de 1980 está nas altas cifras pagas por essas *estrelas*, e compondo uma parte significativa do orçamento de um filme.

Um exemplo da utilização do enfoque nos atores pelo cinema *blockbuster*, nos anos 1980, está em Sylvester Stallone, uma das figuras mais representativas desse tipo de cinema. Stallone protagonizou diversos papéis que utilizavam as características de *Rocky/Rambo*. Tanto no que diz respeito aos aspectos de personalidade desses personagens, isto é, homens frios, violentos e patriotas; quanto ao aspecto físico, já que diversos personagens de Stallone sempre foram marcados pela exacerbação de músculos e de um porte físico que transmitia a imagem de invencibilidade¹⁹ e, segundo Douglas Kellner (2001), de virilidade e masculinização²⁰.

Essa valorização do ator e a realização de contratos milionários com os estúdios estão relacionadas com as questões mais amplas do processo de fusões e aquisições dos mesmos. Esse processo passa a interligar toda a produção e o ramo do entretenimento, fazendo com que os estúdios tivessem acesso aos artistas surgidos na televisão. Dessa forma, conforme Jordan (2003), esses atores migravam da televisão para o cinema, aumentando ainda mais a possibilidade de retorno por parte dos estúdios, já que a conexão entre cinema e televisão, permitia o lançamento de atores e atrizes que já gozavam de familiaridade com a mídia, pelo sucesso obtido anteriormente em trabalhos na TV. Além disso, a mudança administrativa possibilitava a

¹⁸AUMOUNT, Jacques. *A Estética do Filme*. 3ª.ed.. Campinas, SP, Papirus, 2005. p. 138.

¹⁹ Podemos elencar filmes como Stallone *Cobra* (*Cobra*, 1986) e *Falcão: O Campeão dos Campeões* (*Over the top*, 1987) entre os que apresentam Stallone repetindo personagens com características semelhantes. O último filme mencionado possui, contudo, um apelo familiar, característico do cinema *high-concept* na *Era Reagan*.

²⁰ KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru, Edusc: 2001.

realização de contratos e projetos a longo prazo, prevendo inclusive a possibilidade de realizações de sequências e continuações de filmes realizados²¹.

Tal possibilidade de continuações em filmes de sucesso constitui outra característica importante das produções sinérgicas, e que se tornou praticamente uma regra em Hollywood. Segundo Nazário (2005), o apelo publicitário para os gêneros cedem lugar ao conceito de *serialidade*²². Os filmes que obtinham um sucesso de bilheteria considerável davam margem para a produção de continuações, geralmente, repetindo as mesmas fórmulas utilizadas nas produções anteriores da série, como foram o caso de *Um tira da pesada*, *Rocky*, *Guerra nas Estrelas* e *Rambo*.

Muitos filmes iniciaram suas filmagens já prevendo possíveis continuações. Isso influenciou diretamente nos temas e nas narrativas, que propunham indicativos de futuras continuidades nas telas. Alguns passaram a possuir narrativas com finais abertos, para serem complementados com as continuações, o que podemos considerar como uma sutil modificação no padrão da narrativa clássica Hollywoodiana, que segundo BORDWELL (2005) é, geralmente composto por um desfecho que soluciona ou realiza uma conclusão de problemas elencados no decorrer do filme. Para o autor, a narrativa clássica não é necessariamente fixa, e do mesmo modo que outros âmbitos dos filmes, como o gênero cinematográfico, adapta seus princípios de acordo com as mudanças historicamente definidas no interior do cinema.

A utilização de outras mídias como extensões das narrativas também foi introduzida com vigor na década de 1980 e passaram a ser empregadas com frequência até os dias de hoje. Era comum que filmes de sucesso se tornassem livros, séries, desenhos animados, quadrinhos e programas de televisão, sem contar a quantidade imensa de produtos oferecidos com suas marcas.

Dessa forma, o cinema *blockbuster* é marcado por essa sinergia de mercados auxiliares ao cinema. É parte do alto investimento nos filmes, com o intuito de obter altas receitas que cubram os custos de produção e garantam um rápido retorno e lucros compatíveis com os investimentos. Prince (2007) ressalta que, a integração desse mercado fez que o filme fosse um dos produtos de um conjunto bem mais amplo. Assim, o filme perde um valor individual na ótica da indústria do entretenimento, uma vez que não é tratado, e nem pode ser analisado, de forma isolada, o filme

²¹ Cf. JORDAN. op. cit. p.9;

²² Cf. HALL & NEALE. op. cit. p.222

pelo filme²³, mas passa a pertencer a um conjunto de mercadorias e deve ser visto, levando-se isso em consideração.

A integração de mercados e os altos investimentos se tornam as principais características do cinema *blockbuster* e, na visão de muitos, do filme hollywoodiano como um todo, a partir da década de 1980. Já que, para Prince (2007) apesar da existência e da importância desse tipo de filme no período, uma ressalva é fundamental: não podemos confundir o cinema dos anos 1980 com *blockbuster*, e fazer a associação quase automática de que este era o único modelo de filme realizado na década. O autor afirma que esse tipo de produção nem sequer era maioria, no entanto, boa parte dos críticos realiza essa análise monolítica e generalizante.

Para ele, essa generalização ofusca uma década bastante heterogênea, no que diz respeito às temáticas e gêneros de filmes, na qual o tipo *blockbusters* era um dos segmentos existentes, nunca o predominante, em termos de quantidade. Ao contrário, eram produzidos muito mais títulos com outros enfoques, mas ao olharmos para o passado, fica a falsa impressão de que somente este tipo existiu na época.

Prince (2007) sustenta sua análise por meio da constatação de um mercado de cinema independente e em ascensão na época. Além disso, o autor avalia que essa visão predominante do cinema na década de 1980 está relacionada principalmente à divulgação de alguns filmes pela saturação. Essa estratégia acabou marcando mais o mercado da época do que os inúmeros outros filmes produzidos em perspectivas diferentes.

Ele afirma que, indubitavelmente, a década aponta para direções distintas, as quais, de acordo com os críticos, são sinais de um momento de queda criativa e qualitativa de trabalhos relevantes no cinema. O exemplo que ele dá é o das dificuldades enfrentadas pelos diretores de destaque nas décadas anteriores, com trabalhos que, para a crítica, traziam elementos que marcavam suas produções de forma autoral²⁴, como é o caso de Martin Scorsese, Robert Altman, Peter Bogdanovich, Willian Friedkin, Francis Ford Coppola, Brian de Palma e Arthur Penn. No entanto, Prince (2003) argumenta que o fato de eles não se enquadrarem no padrão hollywoodiano do *blockbuster*, instituído na década de 1980, não significa que não tenham feito

²³ Cf. PRINCE, op. cit. p.7.

²⁴ Tipo de cinema considerado “de autor” imprime a ideia de que um filme é uma obra, tal qual um livro, quem o realiza seria como um autor, que imprimiria características suas nos filmes. Cf. AUMOUNT, 2005, p. 122

produções de relevância, como é o caso de *Touro Indomável* (Raging Bull, 1980) e de *Scarface* (Scarface, 1983)²⁵.

Nesse contexto, Prince (2003) enfatiza que a nova década não acaba com a criatividade no cinema. É claro que reconhece a influência de diretores como Spielberg, mais preocupados com a bilheteria do que por imprimir uma marca narrativa própria. Ele afirma que outros diretores surgem e apenas transformam o conceito de *autor*, o adaptando a uma nova época. Dessa forma, cita Tim Burton, James Cameron, Spike Lee, entre outros, como nomes que surgiram com trabalhos interessantes e de qualidade na década de 1980.

Cabe-nos pontuar alguns questionamentos a essa ideia de Prince. Não há dúvida de que existam nomes de destaque surgidos na década de 1980 e que os filmes *blockbuster* acabaram ocultando produções com temas variados. Contudo, seria possível dissociar totalmente esses fenômenos do advento do *blockbuster*? Afinal, em certa medida, esse novo modelo de diretor que surge é justamente novo, por pertencer a um contexto cinematográfico distinto dos contextos anteriores pela mudança em grandes proporções da produção nos anos 1980. Poderíamos afirmar que estes diretores não atuam frente ao *blockbuster* da mesma maneira que Lucas, Spielberg e Bruckheimer, no entanto, o surgimento deles está associado à novos conceitos de cinema, à expansão do público (principalmente no caso de Tim Burton, e ao próprio formato (como o caso de James Cameron e Ridley Scott, com a exploração de narrativas que exploram a tecnologia e os efeitos especiais), fazendo com que insiram uma marca própria, mas com influências do *blockbuster*.²⁶

Devemos questionar, ainda, em que medida os filmes independentes ascenderam em quantidade de produção. Em grande parte, motivados por um mercado integrado ao *blockbuster*, afinal, muitos filmes independentes eram distribuídos por grandes estúdios e se beneficiaram com o aumento da quantidade de salas de cinema, o que permitia que as empresas proprietárias os colocassem em exibição em ambientes menores, ou em maiores, enquanto os grandes filmes não estivessem em cartaz.

Sheldon Hall e Steven Neale fazem um importante adendo para o impulso que o advento dá à filmes independentes e a um ciclo de filmes de comédia, drama e musicais voltados para um

²⁵ O primeiro foi dirigido por Martin Scorsese e o segundo por Brian de Palma.

²⁶ Algumas das produções desses diretores, posteriores à década de 1980, os colocam em um hall que é permitido associa-los mais diretamente ao cinema *blockbuster*. Como é o caso de James Cameron.

público adulto, que se incorporam na lógica de orçamento, divulgação, distribuição e exibição do *blockbuster*. Conseguindo muitas vezes grande sucesso e lucros altos para os estúdios, com superproduções voltadas para esse nicho de mercado. Diretores como Martin Scorsese se consagraram em Hollywood com este tipo de produção.

Concordamos com Prince quando ele afirma que o *blockbuster high-concept* não é o único tipo de filme existente na década de 1980, contudo, não podemos dissociar os outros tipos de filme deste advento, tendo em vista que sofrem influência de elementos técnicos e narrativos, ou buscam contrapor essa lógica, o que, de certo modo, coloca o *blockbuster* como parâmetro.

Conservadorismo nas telas: uma era Reaganista no cinema?

Prince (2007) contesta outra usual confusão realizada por muitos estudiosos que abordam o cinema na década de 1980. A associação imediata de filmes dessa época com a *Era Reagan* é outro paradigma. Para o autor, essa visão segue o mesmo caminho da relação do cinema da década de 1980 com as produções *blockbusters*²⁷, pois existe uma correlação, mas não podemos generalizar de forma a criar uma visão monolítica das narrativas da década de 1980.

A *Era Reagan* influenciou a narrativa de diversos filmes e proclamava uma cultura, que se difundiu por distintos setores da sociedade. Porém, para Stephen Prince (2007) não podemos negar que as políticas de Reagan foram amplamente debatidas durante a década²⁸.

Chris Jordan (2003) assinala em seu trabalho, que o advento do *Reaganismo* possuiu total influência sobre Hollywood na década de 1980. Para ele, elementos como o favorecimento econômico que Reagan proporcionava aos estúdios, com políticas de corte de impostos e quebra de limites de propriedades, somadas a uma antiga parceria e apoio mútuo entre Reagan e os estúdios, seriam fatores fundamentais para a incorporação dos valores da *Era Reagan* no cinema.

Para Jordan (2003), a moral defendida por ele pode ser percebida nas narrativas hollywoodianas. O autor assinala que valores como o individualismo e a ética do sucesso, que enfocam um modelo de estadunidense associado aos valores de trabalho e dedicação aos

²⁷Cf. PRINCE, op.cit. p.11.

²⁸ Ibid.

negócios como forma de se construir as riquezas coletivas por meio do sucesso individual, pela representação do estereótipo do *Self made man*, são exemplos de temáticas que se tornaram cada vez mais frequentes no cinema da década de 1980²⁹. Além disso, filmes que enaltecem valores militares e o combate a problemas que Reagan relaciona como grandes ameaças à sociedade³⁰ contribuem para a difusão da retomada das políticas da Guerra Fria pelos republicanos.

Entretanto, Prince (2007) afirma que esse tipo de narrativa existe, mas está circunscrita a um ciclo de filmes de ação e guerra que instituem esses valores, como é o caso da trilogia Rambo e de outros filmes que demonizam a URSS e outros inimigos, como *Top Gun: Ases Indomáveis* (Top Gun, 1986), *Águias de Aço* (Iron Eagle, 1986), *Bradock: O Super Comando* (Missing In Action, 1984)³¹. Existe ainda, para o autor um outro segmento nesse sentido: o de filmes realizados com o enfoque principal em narrativas que contrariavam as políticas de Reagan em diversos aspectos. Segundo ele, foram produzidos bons filmes, enfocando a questão das intervenções do governo de Washington em países da América Latina, como é o caso de *El Norte* (El Norte, 1984) e *Romero* (Romero, 1989). Outros ciclos de filmes contrários à política de Reagan enfocam assuntos também pertinentes, como críticas realizadas à economia e ao modelo ocidental de consumo, como *Blade Runner: o Caçador de Andróides* (Blade Runner, 1987), *Aliens* (Aliens, 1987) e *Robocop: o policial do futuro* (Robocop, 1987).

O ciclo de filmes mais importante e mais significativo nesse aspecto são os que abordam questões relacionadas ao Vietnã³². Na primeira metade da década de 1980, são realizados filmes que tratam de soldados dos EUA desaparecidos em combate, mas que são resgatados heroicamente por *heróis* estadunidenses, como é o caso de *Rambo II: a missão* (Rambo: First Blood Part II, 1985), *De volta para o inferno* (Uncommon Valor, 1983) e *Bradock: O Super comando*, cujo resgate busca criar uma espécie de vitória simbólica da Guerra do Vietnã³³. Não

²⁹ Cf. JORDAN. op.cit p.9.

³⁰ O comunismo, a criminalidade urbana, o fundamentalismo islâmico.

³¹ Sobre isso ver: DA SILVA, Rodrigo C. *Programados para Matar: Rambo, Reagan e a emergência da Nova Guerra Fria*. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Maringá: Maringá, 2011.

³² Cf. HALL & NEALE, op. cit. p. 229.

³³ Cf. PRINCE, op. cit. p.16.

obstante, ele aponta que um ciclo de filmes com temáticas opostas, ou seja, os que apresentam críticas à Guerra do Vietnã, eram produzidos desde o final da década de 1970, como *Apocalypse Now* (*Apocalypse Now*, 1979), *O franco atirador* (*The Deer Hunter*, 1978), *Amargo Regresso* (*Coming Home*, 1978), *Nascido em 4 de julho* (*Born in the Fourth of July*, 1989), *Platoon* (*Platoon*, 1986), *Bom dia Vietnã* (*Good Morning Vietnam*, 1987), *Nascido para Matar* (*Full Metal Jacket*, 1987), *Salvador* (*Salvador*, 1986)

A perspectiva de Stephen Prince (2007) valoriza os filmes provenientes de uma crítica à *Era Reagan*, como forma de explicitar que o advento do Reaganismo não está presente em todos os aspectos do cinema Hollywoodiano da década de 1980. No entanto, não se pode negar que o efeito pode ser provar justamente o oposto, pois ao enfatizar os filmes que criticam a *Era Reagan*, de certo modo, o autor confirma a importância do *Reaganismo* para o cinema, seja exaltando os valores desse advento ou os rejeitando. Além disso, gêneros em destaque no período, como musicais (com um apelo para a dança e a coreografia) e o terror atuam de modo a trazer representações conservadoras no campo moral, familiar, de defesa da propriedade e do predomínio masculino nas relações pessoais.

O ponto de vista de Kellner (2001) aponta para esse caminho. Em sua proposta, ele afirma que a cultura da *Era Reagan* é predominante e hegemônica na sociedade estadunidense, porém não escapa ao debate e a propostas contrárias de enfrentamento a estas perspectivas, visto que os debates existentes no interior da sociedade são representados pelo cinema como um todo, em diversos gêneros.

Gêneros cinematográficos, tecnologias e sinergia na Era Reagan

Prince (2007) faz um rápido levantamento dos principais gêneros do cinema Hollywoodiano na década de 1980, levando em consideração gêneros em ascensão e gêneros em decadência. Mesmo afirmando que os filmes *blockbusters* não correspondem à maioria dos filmes do período, esse levantamento deixa claro o reconhecimento, por parte do autor, da importância deles para a época, pois os gêneros que ele elenca como sendo os de maior sucesso e prestígio na década de 1980 são justamente os associados ao novo modelo de cinema, ligados ao *high-concept*.

A abordagem de Prince (2007) enfoca os filmes de gangster, faroeste, musicais, terror, ficção e filmes de guerra/ação. A situação de cada um está intimamente relacionada ao novo momento vivido pelo cinema hollywoodiano na década de 1980. E apesar dos gêneros muitas vezes se misturarem, é pertinente observarmos quais grupos de filmes se destacaram no cinema da década de 1980.

Primeiramente, Prince enfoca em dois gêneros tradicionais na história do cinema hollywoodiano que passam por um momento de decadência na década de 1980: o filme de gangster e o faroeste. Para o autor, o primeiro continua sendo privilegiado pelos produtores e cineastas na década de 1980, no entanto, declina muito em qualidade e não desperta grande interesse ao espectador. *Scarface*, um clássico do gênero na década, e *Os Bons Companheiros* (Goodfellas, 1990) de Martin Scorsese figuram como exceções do gênero. Porém, diretores como Willian Friedkin e Francis Ford Coppola não repetem os mesmos êxitos da década anterior³⁴.

Já os filmes *western* ou faroeste passam, segundo Prince, por seu pior momento em toda a história do cinema. Para ele é um gênero tradicional para Hollywood, mas que é marcado por um profundo declínio na década de 1980. Boa parte dos filmes realizados se relacionariam mais com a sátira, embora, no início da década de 1990, fossem produzidos dois grandes filmes: *Dança com Lobos* (Dance with Wolves, 1990) e *Os Imperdoáveis* (Unforgiven, 1992) – o faroeste jamais seria recolocado entre os principais em Hollywood.

Entretanto, à partir da discussão sobre gênero cinematográfico realizada por Edward Buscombe³⁵ podemos questionar essa afirmação de decadência. Visto que para ele, o gênero se transforma e adquire novas características. Mesmo sendo produzido em menor quantidade, o gênero do Western ainda é um gênero importante para Hollywood, principalmente porque nele se assentam representações sobre a origem da nacionalidade, as fronteiras e o imaginário em que se assenta boa parte do nacionalismo estadunidense³⁶.

³⁴ Respectivamente *Operação França* (French Connection, 1971) e *O Poderoso Chefão* (The Godfather, 1972). Friedkin foi aclamado pela crítica com *Viver e Morrer em Los Angeles* (To Live and Die in L.A, 1985), que não é necessariamente um filme de Gangster aos moldes clássicos, mas dialoga com o gênero, por ser considerado um Neo Noir.

³⁵ BUSCOMBE, Edward. *A ideia de gênero no cinema Americano*. In: RAMOS, Fernão P. (Org.). Teoria contemporânea do cinema. Volume II. São Paulo: Editora Senac, 2005.

³⁶ O mesmo pode ser afirmado acerca do filme de Gângster. Willian Friedkin foi aclamado pela crítica com *Viver e Morrer em Los Angeles* (To Live and Die in L.A, 1985), que não é necessariamente um filme de Gangster aos moldes clássicos, mas dialoga com o gênero, por ser considerado um Neo Noir.

Além disso, o próprio Prince (2007) afirma que se deixarmos de observar o gênero de forma isolada, encontraremos elementos clássicos do faroeste em filmes Hollywoodianos de outros gêneros, como é o caso dos filmes de ação. Referências à cenas de duelos, tiroteios e assaltos, típicos dos *westerns*, sem contar a forma narrativa, com personagens dotados de um heroísmo redentor, são encontradas em abundância na filmografia hollywoodiana até os dias de hoje. Além de adaptações que utilizam o gênero para desconstruir o próprio gênero. Por isso, apesar da diminuição da quantidade dos filmes de faroeste, podemos afirmar que o gênero se encontra presente de forma diluída em diversos outros gêneros, principalmente nos filmes de ação.

Já o gênero musical, que estava em baixa, desde o auge do cinema clássico, volta com toda força. No entanto, seu formato é diferente dos musicais de décadas anteriores. O da década de 1980 encaixa-se perfeitamente no modelo de sinergia, introduzido em Hollywood, atuando em parceria com a indústria da música e o advento dos vídeos. Nesse sentido, a audiência cobijada pelos musicais é o público adolescente.

Não obstante, no que diz respeito à estrutura narrativa, eles celebram uma cultura familiar, com homens e mulheres representando papéis sociais e familiares bem definidos. Os musicais trazem tradicionalmente ritos de cortejo entre homens e mulheres, com distinções de papéis bem delimitados³⁷, uma característica muito presente nos musicais clássicos, desde a década de 1930, como no caso dos filmes protagonizados por Fred Astaire, em que a dança representava um rito de conquista, como em *O Picolino* (*Top Hat*, 1935).

Muito além da narrativa, as condições do mercado da música e do vídeo-clipe é que manteve a existência do gênero musical³⁸, que se torna um dos mais claramente sinérgicos, devido à expansão da MTV, que veicula vídeos ligados aos filmes, antes mesmo de seus lançamentos, funcionando como um canal de divulgação do filme e das faixas musicais comercializadas por meio deles. A sinergia aqui se dá com o mercado fonográfico, de modo que, conforme apontam Hall e Neale, muitos filmes como *Footloose: ritmo louco* (*Footloose*, 1984) e *Flashdance* (*Flashdance*, 1983) eram rodados e editados de forma que a pós produção permitisse seu recorte para a elaboração dos vídeos³⁹.

³⁷ Cf. JORDAN, op.cit. p.16

³⁸ Cf. PRINCE, op. cit. p.17

³⁹ Cf. HALL & NEALE, op. cit. p. 231.

Entretanto, os gêneros, mais prestigiados e os mais lucrativos nessa Hollywood em transformação, na década de 1980, foram o horror e a ficção científica. O horror representou, sem dúvida, a maior virada no cinema, passando de um tipo de filme marginalizado a um dos principais da década de 1980. Essa modalidade antes desse período era vista com desconfiança e desprezo pelos cineastas sérios de Hollywood, regra geral devido às suas características estéticas, consideradas grosseiras. A virada se dá ainda no início dos anos 1970, com o sucesso de *O Exorcista* (The Exorcist, 1973).

Além disso, é um gênero que emerge concomitantemente à ascensão conservadora nos EUA; de acordo com Kendal Phillips (2005), os principais filmes de horror da década de 1980 carregam fortes argumentos conservadores ao apresentar o elemento *assombração* como uma forma de punição à comportamentos morais e familiares que contrapõem os valores tradicionais conservadores. O subgênero Slasher tem grande ascensão no período, e segundo Phillips, acompanha a emergência de uma direita cristã estadunidense, que se volta contra os valores contraculturais difundidos por jovens, desde os anos 1960, acreditando que tais valores ferem *tradições* e as bases familiares da sociedade dos EUA. Segundo o autor, o Slasher, que tem sua narrativa centrada em um assassino que faz vítimas em série, tem seu ciclo de sucesso iniciado por *Halloween: a noite do terror* (Halloween, 1978), ainda em fins dos anos 1970⁴⁰.

Na década de 1980 os filmes de horror, e o subgênero Slasher, passam a explorar um mercado voltado para a juventude, com a criação de personagens que perpassaram os limites do filme e atuaram em sinergia com brinquedos, roupas, réplicas dos personagens, entre outros produtos⁴¹. Os personagens marcantes criados pelo gênero potencializaram esse mercado e as possibilidades de obtenção de lucro. Em adição a isso, o gênero explorou mais que os outros, a elaboração de continuações para os filmes. Os dois principais personagens: Freddy Krueger e Jason⁴² se tornaram ícones do gênero e do intenso comércio, envolvendo seus diversos filmes.

⁴⁰ Cf. PHILLIPS, Kendall. *Projected Fears: Horror Films and American Culture*. Westport, Praeger Press, 2005.

⁴¹ Ibid.

⁴² Respectivamente com os filmes que deram início a uma série de produções: *A Hora do Pesadelo* (Nightmare on Elm Street, 1984) e *Sexta-feira 13* (Friday the 13th, 1980).

Para Hall e Neale⁴³ o advento dos efeitos especiais, trazido da ficção científica, impulsiona a produção e o apelo de mercado do horror.

Os efeitos especiais são características fundamentais para um outro importante gênero de Hollywood naquele período, talvez, o que mais explorou e definiu os padrões dos *blockbusters*, principalmente pela atuação de George Lucas e Steven Spielberg, dois dos principais diretores desse tipo de filme. Assim como no horror, a ficção científica explorou exaustivamente as potencialidades comerciais do cinema da década de 1980 e tinha no público juvenil, uma audiência cativa, muito interessada nos efeitos especiais e visuais, em batalhas espaciais ou em aparições extraterrestres. Os efeitos especiais integravam o cinema com outros ramos do entretenimento, e serviam de canal para apresentar e expandir investimentos no âmbito da computação gráfica e nas inovações sonoras de empresas como a Dolby, que participou ativamente da produção sonora dos filmes da série *Guerra nas Estrelas*, junto de George Lucas.

Stephen Prince afirma que esse gênero acaba tendo destaque também por um aspecto fundamental: a tendência insistente de Ronald Reagan em enxergar a vida real nos termos da ficção, como quando se referiu a URSS como o Império do Mal, em uma clara referência aos vilões de *Guerra nas Estrelas*. Ou então pela popularização do projeto do escudo antimísseis de Reagan, sob o nome de *Guerra nas Estrelas*.

A ficção científica apresentava uma aceitação maior, devido a uma mudança fundamental em relação ao gênero nas décadas anteriores, já que à partir da década de 1970 passa a difundir o que a crítica identifica como valores de dedicação e honra, como no caso de *Guerra nas Estrelas* e *E.T - o Extraterreste (E.T, 1982)*, ao invés de apresentar situações caóticas promovidas por invasores, ou por males causados por uma elite dominante, conspirações ou imperativos militares⁴⁴. Tais características eram comuns aos filmes de ficção científica na década de 1950, que no auge da Guerra Fria, trazia narrativas com invasores alienígenas, geralmente como representação de uma ameaça externa⁴⁵.

Por fim, integramos o gênero de ação e guerra em um mesmo grupo devido a similaridade que podemos observar na construção narrativa de ambos na década de 1980, principalmente, os

⁴³ HALL & NEALE. op. cit. p.227;

⁴⁴ Cf. HALL & NEALE. op. cit. p. 221.

⁴⁵ Cf. VALIM, Alexandre B. *Imagens vigiadas: cinema e guerra fria no Brasil, 1945 – 1954*. Maringá: Eduem, 2010.

filmes que apóiam ideais militaristas de Reagan. Para Prince, a temática do Vietnã cria um campo próspero para a produção desses filmes⁴⁶ e o apontamento da violência urbana, o tráfico internacional de drogas, proveniente de países latino americanos e um olhar mais atento para o Oriente Médio, por parte do governo Reagan, fomentam filmes com heróicas atuações em defesa do país nesse território. Tais produções são marcadas por perseguições, tiroteios, explosões, cenas intensas alternadas por rápidos diálogos, edição com cortes rápidos e uma trilha sonora agitada, com o objetivo de prender a atenção do espectador para essa intensidade de imagens. Em geral, os filmes de Sylvester Stallone, Chuck Norris, Bruce Willis e Arnold Schwarzenegger adotam esse tipo de narrativa na década de 1980.

A grande importância do filme de ação está na influência exercida amplamente sobre o cinema. Segundo Scott Forsyth⁴⁷, os filmes de ação instituem características que passam a transcender o gênero. Fazendo com que o ritmo e as sequencias dos filmes de ação estejam presentes em filmes Hollywoodianos enquadrados em outros gêneros, a partir da década de 1980.⁴⁸

Por esse mapeamento de gêneros, podemos observar o modo como as alterações na estrutura da indústria cinematográfica influenciam profundamente os formatos narrativos, de forma que os gêneros valorizados passam a gozar de uma certa vantagem, no que diz respeito a sinergia comercial, o apelo à um público mais amplo e a possibilidade de um investimento mais alto em aspectos como efeitos especiais e inovações sonoras.

Considerações finais

É possível, por meio dessa breve exposição, concluirmos que a compreensão acerca do cinema deve contemplar fatores que envolvem o âmbito técnico da própria produção, e elementos externos como a mudança no tipo de público, e, principalmente, as mudanças econômicas e políticas da década de 1980, considerando a ascensão do conservadorismo

⁴⁶Ibid p.15-16.

⁴⁷ FORSYTH, Scott. *Hollywood Recargado: El cine como mercancia imperial*. In PANITCH, Léo& LEYS, Colin. *EL Império Recargado*. Buenos Aires, ClacsoLibros, 2005.

⁴⁸Ibid

estadunidense e as mudanças econômicas dos EUA e do mercado cinematográfico, como fundamentais para que elas ocorressem.

No presente texto, buscou-se expor diversos elementos que contribuem para mudanças significativas da indústria cinematográfica hollywoodiana; e mapear tais elementos. Ressalta-se que nenhum deles é preponderante, frente ao outro. O ponto de vista desse trabalho contempla a junção de todos como elementar para compreender as mudanças. Nessa teia de fatores, é sempre fundamental destacar a proximidade com o campo político e social, revelando a importância de nunca considerar o cinema, as mídias e as práticas culturais como isoladas e independentes, o diálogo com a sociedade e seus anseios é peça fundamental desse quebra cabeças.

Além disso, tais mudanças influem no contexto cinematográfico até hoje, visto que nas últimas décadas o formato Blockbuster consolidou como uma fórmula hollywoodiana, e continua presente e em constante renovação.

Referências

AUMOUNT, Jacques. *A Estética do Filme*. 3ª. ed.. Campinas, SP, Papirus, 2005.

BORDWELL, David. *O Cinema Clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos*. In: RAMOS, Fernão P. (Org.). *Teoria contemporânea do cinema*. Volume II. São Paulo: Editora Senac, 2005.

BUSCOMBE, Edward. *A ideia de gênero no cinema Americano*. In: RAMOS, Fernão P. (Org.). *Teoria contemporânea do cinema*. Volume II. São Paulo: Editora Senac, 2005.

FORSYTH, Scott. *Hollywood Recargado: El cine como mercancia imperial*. In PANITCH, Léo & LEYS, Colin. *El Império Recargado*. Buenos Aires, Clacso Libros, 2005.

HALL, Sheldon & NEALE, Steve. *Epics, spectacles, and blockbusters : a Hollywood history*. Detroit; Wayne State University Press, 2010.

HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Ed Loyola, 1999.

JORDAN, Chris. *Movies and the Reagan presidency: success and ethics*. Praeger. Westport: Praeger Publisher, 2003.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru, Edusc: 2001.

LAFEBER, Walter. *The American Age: United States foreign policy at home and abroad*. New York: W.W. Norton & Company, 1994.

McCORMICK, Thomas J. *America's Half Century. United States Foreign Policy in the Cold War and after*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1995.

NAZÁRIO, Luiz. Pós-Modernismo e novas tecnologias. In: BARBOSA, Ana Mae; GUINSBURG, J. *O pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005, pp. 391-428.

PHILLIPS, Kendall. *Projected Fears: Horror Films and American Culture*. Westport, Praeger Press, 2005.

PRINCE, Stephen. Movies and 1980s. In PRINCE, Stephen (org.). *American Cinema of the 1980s: themes and Variations*. New Jersey: Rutgers University Press, 2007.

XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: opacidade e transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

VALIM, Alexandre Busko. *Imagens vigiadas: cinema e guerra fria no Brasil, 1945 – 1954*. Maringá: Eduem, 2010