

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL  
MESTRADO EM MEMÓRIA SOCIAL

CAROLINE CARVALHO DA VEIGA

**RETOMADA E REMEMORAÇÃO: UMA ANÁLISE DE FILMES BRASILEIROS DOS  
ANOS 1990**

RIO DE JANEIRO

2016

CAROLINE CARVALHO DA VEIGA

**RETOMADA E REMEMORAÇÃO: UMA ANÁLISE DE FILMES BRASILEIROS DOS  
ANOS 1990**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Memória Social.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Leila Beatriz Ribeiro

Rio de Janeiro

2016

V426 Veiga, Caroline Carvalho da.  
Retomada e rememoração : uma análise de filmes brasileiros dos  
anos 1990 / Caroline Carvalho da Veiga, 2016.  
105 f. ; 30 cm

Orientadora: Leila Beatriz Ribeiro.  
Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade  
Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

1. Memória - Aspectos sociais. 2. Cinema brasileiro - História.  
3. Rememoração. 4. Retomada. I. Ribeiro, Leila Beatriz.  
II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de  
Ciências Humanas e Sociais. Programa de Pós- Graduação em  
Memória Social. III. Título.

CDD – 302

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL

MESTRADO EM MEMÓRIA SOCIAL

CAROLINE CARVALHO DA VEIGA

RETOMADA E REMEMORAÇÃO: UMA ANÁLISE DE FILMES BRASILEIROS DOS  
ANOS 1990

Aprovado pela Banca Examinadora

Rio de Janeiro, \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

---

Professora Doutora Leila Beatriz Ribeiro (Orientadora)  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

---

Professor Doutor Amir Geiger  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

---

Professor Doutor Wilson Oliveira da Silva Filho  
Universidade Estácio de Sá - UNESA

---

Professora Doutora Vera Dodebei (Suplente)  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

---

Professora Doutora Marcia Elisa Rendeiro (Suplente)  
Universidade Veiga de Almeida - UVA

## **AGRADECIMENTOS**

A minha orientadora professora doutora Leila Beatriz Ribeiro, pelas correções minuciosas, pelas contribuições e, principalmente, por ter me ensinado a ser perseverante.

Aos integrantes da banca, pela boa vontade e contribuições tão valiosas no momento da qualificação, as quais foram muito úteis para a elaboração deste texto final.

A minha mãe, que impedida de ingressar na faculdade pelas circunstâncias da vida, sempre me estimulou a estudar e, no momento do mestrado, ajudou-me com despesas imprescindíveis para que eu completasse o curso.

Agradeço especialmente a Hannes Hirsch, pelo amor e companheirismo, me apoiando e sempre cozinhando, me dando mais tempo para meus estudos.

A José Luiz Sanz de Oliveira, amigo de todas as horas, principalmente as ruins, dando-me o conforto do seio familiar.

Ao amigo George Ritter, que sempre me apóia e acredita em mim em qualquer empreitada.

Aos colegas e professores do Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, pelas trocas de conhecimento e de experiências.

A Hercília, que aceitou meu carinho e me deu muito carinho de volta.

A Orquestra Voadora que me ensinou a voar mesmo com os pés no chão.

Finalmente agradeço a todos que passaram pelo meu caminho, conhecidos e desconhecidos que, ao ouvirem minha ideia, conhecendo ou não o assunto em questão, sempre me direcionaram palavras de elogio e estímulo.

## DEDICATÓRIA

A Pachamama e  
Gil Ambrósio Facchini,  
que o amor dos que ficaram  
sempre te ilumine (*In Memoriam*).

[...]  
Compositor de destinos  
Tambor de todos os ritmos  
Tempo Tempo Tempo Tempo  
Entro num acordo contigo  
Tempo Tempo Tempo Tempo

Por seres tão inventivo  
E pareceres contínuo  
Tempo Tempo Tempo Tempo  
És um dos deuses mais lindos  
Tempo Tempo Tempo Tempo

Que sejas ainda mais vivo  
No som do meu estribilho  
Tempo Tempo Tempo Tempo  
Ouve bem o que te digo  
Tempo Tempo Tempo Tempo

Peço-te o prazer legítimo  
E o movimento preciso  
Tempo Tempo Tempo Tempo  
Quando o tempo for propício  
Tempo Tempo Tempo Tempo

De modo que o meu espírito  
Ganhe um brilho definido  
Tempo Tempo Tempo Tempo  
E eu espalhe benefícios  
Tempo Tempo Tempo Tempo

O que usaremos pra isso  
Fica guardado em sigilo  
Tempo Tempo Tempo Tempo  
Apenas contigo e migo  
Tempo Tempo Tempo Tempo

E quando eu tiver saído  
Para fora do teu círculo  
Tempo Tempo Tempo Tempo  
Não serei nem terás sido  
Tempo, Tempo, Tempo, Tempo

Ainda assim acredito  
Ser possível reunirmo-nos  
Tempo, Tempo, Tempo, Tempo  
Num outro nível de vínculo  
Tempo, Tempo, Tempo, Tempo

[...]  
(Caetano Veloso)

## RESUMO

Analisa três filmes dos anos de 1990, na fase do cinema brasileiro conhecida como Retomada. Após sua ‘morte’ anunciada no início da década, o cinema retoma suas atividades em um processo de ‘redescobrimto’ do país, atualizando histórias e personagens. A partir de *Carlota Joaquina- a princesa do Brazil*, *Baile Perfumado* e *Hans Staden* pretende evidenciar que tais práticas de rememoração produtiva tornaram-se recorrentes no cinema nacional e compreender quais teriam sido as motivações para esse interesse. Dependente de amparo estatal desde seus primórdios, o cinema brasileiro desse período tornou-se possível com o aparecimento de medidas paliativas baseadas em renúncias fiscais. Inseridos em um contexto de globalização acelerado, cineastas dos anos 1990 debatem questões de identidade agora a partir do outro estrangeiro. Nesse quadro o que se viu foi um cinema plural nas línguas, nas regiões e nos temas, que atualizou não apenas histórias, mas os próprios questionamentos de o que é ser brasileiro em um mundo sem fronteiras, contribuindo assim para a edificação de uma memória nacional.

**Palavras-chave:** Cinema brasileiro. Rememoração. Retomada

## **ABSTRACT**

This dissertation is dedicated to the analysis of three films of the year 1990, in phase of Brazilian cinema known as Retomada. After its ' death ' announced at the beginning of the Decade, the film resumes its activities in a process of ' rediscovery ' of the country, updating stories and characters. From Carlota Joaquina-Princess of Brazil, Perfumed Ball and Hans Staden aims to highlight that such productive remembering practices have become recurrent in national cinema and understand what would have been the reasons for this interest. Dependent on state support since its inception, Brazilian cinema of that period became possible with the advent of palliative measures based on waivers. Inserted in a context of accelerated globalization, filmmakers of the years 1990 discuss identity issues now from the other foreign. In this context what we saw was a cinema plural in languages, themes and regions, updating not only stories, but the questions themselves of what is being Brazilian in a world without borders, contributed to the building of a national memory.

**Key-words:** Brazilian Cinema. Recall. Retomada

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 - Yolanda se anima com a história de uma princesa de sua idade.....	64
Figura 02 - Yolanda se imagina como a princesa.....	65
Figura 03 - Carlota após morder a orelha de D. João o ameaça com um castiçal.....	66
Figura 04 - Dona Carlota: devassa, desobediente e infiel.....	67
Figura 05 - Dom João glutão.....	68
Figura 06 – Ouro levado e “ponha-se na rua”.....	70
Figura 07 - Homenagem em tom de <i>making off</i> .....	72
Figura 08 - Réplica da foto original de Benjamin Abrahão e Padre Cícero.....	73
Figura 09 – Encontro inesperado no sertão verde.....	75
Figura 10 - Maria Bonita e Lampião no cinema.....	76
Figura 11 - Sertão verde e com muita água.....	78
Figura 12 - Morte simbólica e subida ao <i>Pantheon</i> .....	80
Figura 13 – Mapa mostra o caminho de Staden.....	82
Figura 14 – Contextualização em narração <i>off</i> .....	83
Figura 15 – Pereira mescla elementos para definir destino de Staden.....	84
Figura 16 – Índios ingênuos e infantilizados.....	86
Figura 17 – Acréscimos destacados.....	88
Figura 18 – Dança das mulheres ao redor de Hans Staden em Ubatuba.....	89
Figura 19 – Dança das mulheres da aldeia com Hans Staden.....	89
Figura 20 – Retorno à Europa.....	90

## SUMÁRIO

<b>1- INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>2- A QUEDA DO MURO E A QUEDA DA EMBRAFILME.....</b>	<b>23</b>
2.1– A RELAÇÃO CINEMA-ESTADO.....	26
2.2 – A PRODUÇÃO NOS ANOS 1990.....	34
2.3– A UTOPIA DE GLAUBER.....	39
<b>3 - O ÚLTIMO HOMEM NÃO VAI AO CINEMA.....</b>	<b>43</b>
3.1 – A IDENTIDADE DO ESTADO-NAÇÃO BRASILEIRO.....	43
3.2 – A ALDEIA GLOBAL <i>VERSUS</i> O TERRITÓRIO NACIONAL: A PERDA DE IDENTIDADE INEXISTENTE E A ATUALIZAÇÃO DO SER BRASILEIRO.....	48
3.3 – A VOLTA DOS QUE NÃO FORAM: RETOMANDO ESPECTROS DA PRODUÇÃO NACIONAL.....	52
3.4 – O PROJETO <i>CHATÔ</i> : “SER PRUDENTE É ANTES DE TUDO SER MEDÍOCRE”.....	54
<b>4 – OLHAR PARA TRÁS PARA PODER SEGUIR.....</b>	<b>57</b>
4.1 – VERMELHO BOURBON: MEMÓRIAS DE ALCOVA DA RAINHA DE SANGUE QUENTE.....	63
4.2 – MEMÓRIA, MORTE E MANGUEBEAT: TRADIÇÃO E MODERNIDADE NO SERTÃO VERDE.....	71
4.3 – “A FÉ REMOVE MONTANHAS, MAS FLUTUA AFOGADOS”: HANS STADEN E A FORMAÇÃO DO BRASIL.....	80
<b>5 – CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>91</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>94</b>
<b>REFERÊNCIAS FÍLMICAS.....</b>	<b>101</b>

## 1- INTRODUÇÃO

Escolher trabalhar com análise fílmica não é uma tarefa fácil. Além das diversas interpretações possíveis, sempre devemos estar atentos para não deixar que sentimento e impressões de cunho pessoal interfiram em nosso trabalho. Em contrapartida, sem a dose certa de interpretação pessoal, analisar um filme parece não ser possível. Mesmo tendo conhecimento de tantas dificuldades que acompanham tal trabalho, não poderia deixar de me enveredar em senda tão fascinante que o cinema é para mim.

Como arte, o cinema nos emociona, causa revolta, nos faz sentir medo e alegria. Alguns filmes, na verdade levamos para sempre conosco, e, fazem-nos pensar qual o destino das personagens que acompanhamos por esse breve intervalo de tempo. Como suporte informacional, possui uma riqueza de dados referentes à sua época de produção, crenças, costumes e intenções que estão gravadas na película; o cinema é reflexo da sociedade que o produz, contendo inclusive elementos inconscientes criados pelo próprio autor por este fazer parte da realidade que retrata. Como lugar de memória, é uma obra coletiva e fruto de uma sociedade que o produziu que “se utilizou dele para discutir determinados temas que lhe interessam”. (SOARES; FERREIRA, 2008, p.13).

Invento concebido no limiar do século XX, o cinematógrafo, “tela mágica” que apresentava fotogramas em movimento, inicialmente utilizado para fins de noticiário e de atualidades, fora rapidamente disseminado por todo o globo. À época havia quem dissesse que cinema não seria arte, e não via muito futuro para o mesmo. Mas tão logo foi difundido, caiu no gosto de todos e o cinema que através dos irmãos Lumière era usado para retratar a realidade – como *A chegada de um Trem na estação* (1895) ou *A Alimentação de um Bebê* (1895), nas mãos de Méliès tornou-se entretenimento e ilusão convertendo o cinema em “um mundo com suas próprias leis”. Mas muito mais que isso, enquanto “forma de expressão cultural” contemporânea, acaba por nos fornecer fabulosas fontes consideráveis para “os estudos históricos sobre a própria época em que está sendo produzido”. (BARROS, 2008, p.43-44).

No Brasil, consta em Pereira (1981), que a primeira sessão de omniógrapho<sup>1</sup> aconteceu no Rio de Janeiro no dia 14 de janeiro de 1897, na Rua do Ouvidor, n. 57 no Teatro Lucinda em uma sessão reservada a jornalistas. Ainda segundo o autor, Cunha Salles e Pascoal Segretto inauguram em 31 de julho do mesmo ano o *Salão Paris do Rio* considerado o primeiro

---

<sup>1</sup> Projetor de imagens animadas através de uma série de fotografias.

cinematógrapho no Brasil. Ainda em 1897, até o mês de dezembro, foram abertas 22 salas de cinema no Rio de Janeiro.

O meu interesse pelo cinema vem desde a graduação. A pesquisa então realizada nessa época constituiu-se de um levantamento de imagens da cidade do Rio de Janeiro que estão registradas nos filmes brasileiros produzidos durante a segunda metade do século XX. Neste trabalho ficou claro o potencial cinematográfico que a cidade do Rio possui. Esta pesquisa resultou em um catálogo virtual de imagens da cidade que segundo Maria Inez Turazzi (2006), desde os primeiros registros da cidade, já era seu notável o potencial "pré-fotográfico": uma natureza monumental que enfeita e singulariza a topografia do lugar. Foi também no Rio de Janeiro, ao adentrar a Baía da Guanabara que foram rodadas as primeiras imagens em movimento no/do Brasil. Sempre em transformação, nos pareceu pertinente elencar imagens de locais e mobiliários urbanos além de linguagem coloquial (gírias) dessa cidade que ao longo do tempo foram totalmente modificados ou sequer existem mais. Levamos ainda em conta que o Rio, desde o final de 2009, estava iniciando uma nova fase de transformações urbanas por ter sido escolhida como sede dos Jogos Olímpicos de 2016.

Na pesquisa atual ainda utilizando apenas filmes brasileiros, pretendemos compreender o porquê do reaparecimento de filmes com temáticas histórias a partir do ano de 1995. Esse período chamado de Retomada foi o momento no qual o cinema brasileiro conseguiu se restabelecer após um período de produção quase nula. Nessa retomada, nos chamou a atenção a quantidade de filmes que rememoram fatos da história do país, fatos que mereciam ser lembrados. (HALBWACHS, 2004).

No universo "Cinema Brasileiro dos anos 1990", se faz necessário apontar para mais uma subdivisão. Segundo Oricchio (2003, p.25), mesmo sem o amparo da Embrafilme, alguns poucos filmes conseguiram ser lançados no período de "limbo" do cinema nacional. Entre os anos de 1990 a 1994 foram finalizados e lançados 32 filmes, alguns haviam sido rodados antes da crise e com a ajuda da Riofilme puderam ser finalizados, outros foram concebidos em condições precárias, mal lançados ou sequer chegaram às salas do circuito comercial.

Havia a ideia de que filmes brasileiros eram ruins e de má qualidade, isso devido a possíveis comparações desse cinema que se encontrava capenga diante das produções milionárias de Hollywood.

O cinema brasileiro sempre passou por dificuldades e sempre sofreu com a concorrência desleal das produções estrangeiras majoritariamente as norte-americanas. Ao longo do tempo, inúmeras medidas governamentais foram tomadas para assegurar a exibição e/ou produção de filmes brasileiros. A tentativa bem-sucedida ocorreu com a criação em 1969 da

Empresa Brasileira de Filmes – Embrafilme que foi responsável por financiar todas as etapas de produção e garantir a distribuição e espaços de exibição dos filmes nacionais.

Após 21 anos de Ditadura Militar finalmente o Brasil elege seu presidente de forma democrática. Porém sob argumentos de uma política neoliberal, Fernando Collor em um de seus primeiros decretos implementa o *Programa Nacional de Desestatização*, extinguindo inúmeras instituições estatais dentre elas a Embrafilme, que para o governo se tratava de uma “atividade indevidamente explorada pelo setor público”. (BRASIL, 1990). O sonho de renovação do país vira pesadelo com o sequestro de poupanças e denúncias de corrupção já no primeiro ano de governo.

No cenário global o homem do capitalismo tardio se sente perdido e impulsionado por mudanças drásticas na esfera política, geográfica e econômica desse período - triunfo do neoliberalismo sobre o socialismo, novos estados nações sendo formados e outros desmembrados, a aceleração da globalização. Tais fatores corroboram para a sensação de perda de identidade, de fragmentação e fazem este sujeito buscar sua identidade perdida em um processo de ressignificação dos mitos de origem. (JAMESON, 1996)

No ano de 1992, o Cinema Brasileiro é considerado extinto. Nos dois anos seguintes, já no governo Itamar Franco, uma solução paliativa foi ratear o fundo da Embrafilme para conseguir financiar algumas produções. Outra estratégia foi a criação da *Lei do Audiovisual* e a *Lei Rouanet*. Com esses auxílios o cinema entra na fase da Retomada (do cinema brasileiro).

De maneira independente e autônoma, dentre diferentes conteúdos abordados, identificamos uma incidência significativa de filmes com temáticas históricas, que revisitam obras literárias, fatos, personagens e mitos de origem de formação da nação brasileira.

A Retomada começa com o lançamento de *Carlota Joaquina – a princesa do Brasil* em 1995 que, “independentemente de qualquer julgamento de qualidade estética, funciona como espécie de marco zero da Retomada do cinema brasileiro.” (ORICCHIO, 2003, p.26). Porém, por se tratar um período sem uma linha estética e/ou ideológica definida, o autor faz ainda uma divisão na Retomada. Esta primeira fase iniciada com *Carlota* termina com o mundialmente premiado e indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro e melhor atriz para Fernanda Montenegro, *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles. A segunda fase termina indubitavelmente com o lançamento de *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles. Para o autor, *Cidade de Deus* é um divisor de águas, pois a partir dele, o cinema brasileiro já tornara-se outra coisa, por sua linguagem, dinamismo, contendo elementos de vídeoclipe e boas pitadas de linguagem publicitária. Oricchio reforça: “[...] nenhuma atividade pode ficar se retomando a vida inteira”. (2003, p.24). A partir daí o cinema brasileiro já fizera “as pazes” com o público e,

agora, volta a ser amparado por uma agência estatal oficial: a ANCINE – Agência Nacional do Cinema criada em 2001.

Tendo estruturado de forma embrionária este panorama, decidimos compor nosso objetivo geral da seguinte maneira: analisar sob a perspectiva da memória social quais teriam sido as motivações que levaram cineastas de diferentes regiões, idades e escolas a decidirem trabalhar com temáticas históricas em suas obras, revisitando fatos e personagens, seja na forma de documentário ou ficção, em um processo de rememoração que se tornou recorrente no cinema brasileiro, período chamado Retomada, tendo como pano de fundo o contexto sociopolítico e econômico mundial do *fin de siècle*.

Lembramos que os estudos de memória social abarcam disciplinas diversas e, seu conceito “é produzido no entrecruzamento ou nos atravessamentos entres diferentes campos do saber”. E que além de polissêmico, multi, trans e interdisciplinar tal conceito é sempre uma escolha ética e política. (GONDAR, 2009, p.13-15).

Trabalhando sobre filmes de temática histórica, pretendemos compreender porque a rememoração da história e de mitos da nação se tornou recorrentes na Retomada. Para dar conta dessa proposta acreditamos ser necessário contextualizar esta produção cinematográfica com o cenário sociopolítico do período e aos debates de identidade fragmentada do homem do final do século XX.

O cinema da Retomada, viveu em uma fase de transição: do analógico para o digital, de um século para o outro. Podemos fazer um paralelo com o mesmo período de transição do surgimento do cinema. O cinema surgiu também num período de virada da última década do século XIX, como atração, novidades, e se torna cinema narrativo na primeira década do século XX. “De 1907 em diante, os filmes começaram a surgir, divididos em gêneros. Os produtores já não se contentavam apenas com vistas animadas de vários lugares da Europa.” (MORAIS, 2006, p.18).

Ismail Xavier faz um elogio à vertigem presente em muitos filmes da Retomada, que incorporou linguagens da TV e do videoclipe e remete à euforia da fase inicial do cinema – também virada de século, “quando se dizia que o cinema era velocidade e a inteligência próprias à modernidade.” (XAVIER, 2009, p.104). Agregamos esse elogio às observações de Robert Stam. O crítico diz que o momento pós moderno é repleto de “vestígios de diversos momentos da escrita do passado, contém essa ideia de temporalidades múltiplas; é visto como caoticamente plural e contraditório; enquanto estética é vista como um agregado de estilos datados historicamente, aleatoriamente remontados no presente.” (STAM, 2010, p.117).

Consideramos temática histórica, os roteiros baseados em fatos ou personagens que de alguma maneira fizeram parte da história do Brasil, pois o cinema por si só já é objeto memorialístico; o importante é que o filme exista e continue a existir, torne-se memória de si mesmo. Maciel e Ribeiro afirmam que atualmente “conhecemos mais nossa história pelas produções cinematográficas e televisivas do que propriamente pelos livros de história.” (2009, p.7). O filme independente de ser ficção ou documentário, sempre nos ensina, explica, registrando a história da sociedade que o produziu, captando lembranças e memórias, contribuindo, segundo Pollak (1989) para enquadramentos de memória.

Somando à nossa investigação, buscamos também explorar as óticas dos diretores quanto aos seus mitos de origem, seu exercício de olhar para trás em busca de suas raízes e, de que maneira estas impressões em um processo de “rememoração produtiva” acabam por contribuir para uma identidade coletiva.

Rememorar é pensar nas experiências do passado com imagens e ideias de hoje. Segundo Halbwachs (2004), a lembrança é a construção de uma imagem a partir de um conjunto de representações que nos são atuais. “Não há evocação sem uma inteligência do presente.” (BOSI, 1994, p.81). Toda evocação acaba por passar pela reflexão que é sempre atual; lembrar é contar uma nova história daquela história “no lastro comunitário de que nos servimos para constituir o que é mais individual.” (BOSI, 1994, p.407). A autora esclarece que já é conhecida a tendência que a mente tem em refazer qualquer experiência de maneira clara, dando-lhe sentido útil para o presente. Inserido em um contexto de incertezas e mudanças radicais da “ordem” antes estabelecida, o *sujeito pósmoderno* anseia em dar sentido à sua vida, lembrar de onde veio para conseguir enxergar para onde vai e, para isso, volta-se aos mitos de origem. Em um país de proporções continentais, formado por diferentes grupos étnicos e com tradições culturais distintas, pretendemos investigar os mitos de origem escolhidos nos filmes analisados, e como esta prática de rememoração acaba contribuindo para a criação de um projeto de nação, construindo uma identidade coletiva. O cinema é um dos “agentes sociais que procuram ‘materializar’ estes sentidos de passado”, tornando-se “veículos de memória”, que incorporam o passado de maneira performática. (JELIN, 2002, p.37, tradução livre).

Vivemos a era do culto à memória, da “musealização do mundo” (HUYSSSEN, 2000, p.15) que tem direcionado as atenções para o passado ao invés do futuro. Halbwachs (2004) afirma que toda lembrança está em constante sintonia com o afeto e, que toda memória, mesmo a mais íntima que seja para um indivíduo é coletiva, pois fazemos parte de um grupo e, nossas impressões serão as impressões compartilhadas pelo mesmo. Em uma época marcada pela descrença e frustrações do projeto iluminista o homem dos anos 1990 volta-se ao passado,

procura rememorar antigas tradições, não para retomar de maneira saudosista e similar, mas para esclarecer suas relações consigo e com a sociedade, “fazendo lembrar uma ‘ação coletiva’ capaz de garantir a criação de uma nova identidade.” (RENDEIRO, 2008, p.115, grifo da autora). Segundo Hall (2011) essa crise de identidade é parte de um processo mais amplo de mudanças, o qual desloca estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abala quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. Este novo sujeito é denominado pelo autor como *sujeito pósmoderno* – sujeito fragmentado, formado por diversas identidades, às vezes até opostas. Sem identidade fixa ou permanente, com formação e transformação contínuas. A última década do século XX foi marcada por mudanças significativas na ordem mundial e, todas essas mudanças somadas à crescente aceleração da globalização fazem com que os indivíduos se voltem para dentro, para o familiar, buscando se encontrar num mundo sem fronteiras, seus limites comunitários. Esta fragmentação acima citada é evidente em um dos filmes analisados. *Baile Perfumado* (1997) é uma obra que, ambientada nos anos de 1930, é acompanhada por uma trilha sonora totalmente atual – o *manguebeat* – composta especialmente para o filme, revelando o hibridismo na era da modernidade tardia defendido por Hall: “As culturas híbridas constituem um dos diversos tipos de identidade distintivamente novos produzidos na era da modernidade tardia” (2011, p.90). Essa crise de identidade não é um problema para Ianni, já que o discurso é de fim, teríamos chegado ao ápice do progresso, “uma espécie de anti-sala do paraíso”. (IANNI, 2001, p.105).

Contudo, isso quer dizer que o fato de apenas rememorar não basta. Existe um “mercado de memórias” coletadas e até inventadas pela mídia contemporânea. Por outro lado, Huyssen defende que deve haver alguma razão que nos suscita o ímpeto de priorizar o passado e aceitarmos de bom grado essa “enxurrada” de memórias, e argumenta que existe a possibilidade de haver uma face favorável dessa rememoração – a produtiva. (HUYSSSEN, 2000, p.22).

Esta “rememoração produtiva” possui a capacidade de gerar reflexões sobre os problemas do presente e a possibilidade de utilização do passado como referência e do próprio presente e suas singularidades. O crítico diz ainda que rememorar também representa um ato político, compreende uma reavaliação, à medida que certos traumas vêm à tona no presente. “Se reconhecemos a distância constitutiva entre a realidade e sua representação em linguagem ou imagem, devemos, em princípio estar abertos para as muitas possibilidades diferentes de representação do real e suas memórias.” (HUYSSSEN, 2000, p.22). Rememorar é a partir do presente, mobilizar o passado com expectativas para o futuro.

A lembrança é a construção de uma imagem a partir de um conjunto de representações que nos são atuais. (HALBWACHS, 2004). Contudo, Jô Gondar nos alerta que a memória não se reduz a representação e que “se a memória é um processo, o que o deflagra são relações e afetos – em outros termos, são jogos de força.” (2009, p.25).

A escolha dos filmes como campo empírico, justifica-se por o cinema, enquanto documento e monumento de um grupo, contribui para a construção da memória social.

Embasamo-nos na proposta de Ribeiro (2008) ao qualificar imagens como artefatos culturais e, enquanto tais constituírem o patrimônio visual de um grupo social. Ainda segundo a autora, pesquisar o patrimônio visual se legitima a partir da “lógica de sua produção, representação, interpretação e estocagem, e pela formulação dos sentidos encontrados na sociedade contemporânea.” (p.68-69).

Jeudy (1990, p.5) afirma que a ideia de patrimônio persiste como “modo de reprodução das mentalidades coletivas” desde a Revolução Francesa.

Segundo Gonçalves (2009) no “moderno pensamento ocidental”, a qualificação de patrimônio parece não ter limites, embora nesse mesmo contexto contemporâneo, esta categoria aparece com limites bastante definidos, podendo ter conotação de categoria individual, econômica, cultural, entre outras. O autor afirma que embora a noção de patrimônio tenha sido sistematizada a partir do século XVIII, com a formação dos Estados nacionais, esta categoria já estava presente na Idade Média e na Antiguidade Clássica, estando presente ainda, em sociedades tribais. A noção de patrimônio está vinculada à de propriedade, porém dentre diferentes tipos de culturas, esta propriedade pode fazer parte do mundo dos objetos ou de instâncias mágicas. O autor defende ainda que “o patrimônio é usado não apenas para simbolizar, representar ou comunicar, é bom para agir. Esta categoria faz a mediação sensível entre [...] passado e presente. [...] de certo modo, constrói, forma as pessoas.” (GONÇALVES, 2009, p.31).

Coelho (1992) discorrendo sobre patrimônio cultural, afirma que em todos os campos da atividade humana existe um dualismo de forças: tradição e inovação e, no campo das artes especificamente, triunfa a renovação. Para o autor, o ser humano “cria todo um universo simbólico de significação. Os bens que integram esse universo assumem esse valor simbólico.” E a completude desses bens culturais constitui o patrimônio cultural. (p.30).

O patrimônio cultural, quando bem compreendido, expressa diferentes representações coletivas, as quais estabelecem múltiplas conexões entre si, e em situações de pesquisa o que sobressai é a transformação do informante em intérprete de seu próprio patrimônio. [...] O que importa destacar é que, quando se trata de patrimônio cultural, seja material ou imaterial, se está também falando de valores e de interesses coletivos,

que por sua própria especificidade não são fixos nem imutáveis. (VELOSO, 2007, p.231-232).

Ainda sobre patrimônio podemos acrescentar que, este é tudo aquilo que se considera por convenção, um testemunho vivo da herança das gerações passadas, “exercendo papel fundamental no momento presente e se projetando para o futuro, transmitindo às gerações por vir as referências de um tempo e de um espaço singulares, que jamais serão revividos, mas revisitados [...]”. (MAIA, 2003, p.40).

Com o intuito de pesquisar filmes brasileiros dos anos 1990, ao iniciar o levantamento além de encontramos uma subdivisão, nos deparamos com o termo “morte do cinema brasileiro” datado de 1992. Expressão equivocada já que entre 1990 e 1994, foram finalizados 32 filmes o que significa que mesmo aparentemente paralisado, o cinema jamais morreu. Diante de tantas adversidades nesses primeiros anos, a partir de 1995, surge a Retomada. Esta denominação carrega consigo a contradição da ideia que o cinema brasileiro teria “morrido” como alguns alarmistas anunciaram, e que retomar significa um cinema feito de ciclos.

O que surpreende não é o fato de um mesmo objeto – o ‘cinema brasileiro’ - ser tratado de duas maneiras tão diversas, como Fênix ou como Sísifo. Paradoxal, no discurso da ‘retomada’, é que ‘cinema brasileiro’ não quer dizer *mercado de cinema no Brasil*. Não quer dizer distribuição e circulação de filmes, nem comércio exibidor. Portanto, não quer dizer *continuidade*. O que é ‘retomado’ no Brasil do período pós-Collor não é a atividade cinematográfica *em seu conjunto* (produção-distribuição-exibição), mas um determinado discurso político para legitimar a *produção de filmes*. (MELO, 2005, p.67, grifos do autor).

No universo cinema brasileiro dos anos de 1990, contabilizamos 133 filmes produzidos. Deixamos claro que para esse levantamento nos baseamos no discurso oficial – listas publicadas em estudos reconhecidos como Butcher (2005), Marson (2009) e Nagib e Rosa (2002), entre outros. Ao longo dessa pesquisa, nos deparamos com um número significativo de filmes – de longametragem – que foram produzidos e exibidos, mas por não terem sido feitos através de leis de incentivos, foram praticamente esquecidos.

Na primeira fase da Retomada que se estende de 1995 a 1998, contamos 76 obras. Na segunda fase compreendida entre 1998 e 2002, 110. É notória a ascensão da produção cinematográfica em nosso país neste período de apenas sete anos, e esse fenômeno se dá pelas tentativas de manter o cinema vivo no início dos anos 1990 e as bem-sucedidas políticas de fomento do Estado (MARSON, 2009). Inegável também é a quantidade de filmes que se voltam para a história de nosso país em um intervalo de apenas três anos: é na primeira fase da Retomada que observamos a maior incidência de filmes com esta temática.

Essa incidência constatada junto com nossa hipótese que havia uma relação entre o estabelecimento de políticas de fomento e a motivação de obras com tônicas enfocando o passado pôde ser confirmada. “Como que obrigados a retratar o país em tom oficialístico, devido à crença de serem *commodities* culturais, alguns filmes manifestaram uma propensão a novas institucionalizações do olhar sobre a história e a cultura nacionais, assemelhando-se a verdadeiras aulas de educação moral e cívica.” (CAETANO et al., 2005, p.13). Ismail Xavier (2009) concluiu que os filmes de experiências da história brasileira, foram, no momento que era importante reafirmar a existência do cinema brasileiro, o gênero de sucesso e de maior público.

A Retomada enfim,

caracterizou-se pelo número expressivo de produções que dialogam com a história do Brasil, variando muito de intensidade, forma e perspectiva ideológica. [...] Mas num nível mais profundo pode-se atribuir tal característica ao fato dos cineastas, em tempo de globalização, terem sentido a necessidade de rediscutir a questão nacional, e aqui se constitui um amplo arco de respostas. (AUTRAN, 2001, p.61).

É preciso que fique claro nosso recorte da pesquisa. Tem como ponto de partida a extinção da Embrafilme e o período de “limbo” e a retomada da produção em 1995 com *Carlota Joaquina* como marco. Preferimos seguir as propostas de Oricchio (2003), Marson (2009), entre outros, de que a Retomada se encerra em *Cidade de Deus*. Outros autores preferem marcar mais como uma década de 1995-2005, como o caso dos críticos da *Revista Contracampo*. 2002 é nosso ponto de chegada, fase que as medidas paliativas acabam com a criação da Ancine.

Nesse recorte, fizemos o levantamento de todos os filmes produzidos na Retomada, e já tendo conhecimento da grande incidência de filmes de temática histórica e, por estarmos tratando de memória, nos pareceu pertinente aprofundar o levantamento. Em um recorte de 186 filmes, identificamos a incidência de 19 películas que tratam de fatos e/ou personagens históricos, oito obras que buscaram inspiração na literatura brasileira, oito documentários que também recuperam personagens históricos, além de uma produção que visita a memória pessoal do autor. Tal fato nos chamou a atenção e nos veio à pergunta: Porque se decide lembrar na Retomada? Como não é possível analisar todas estas obras em uma dissertação de mestrado, decidimos por uma amostragem aleatória, porém representativa trabalhar a partir de três obras:

- 1) *Carlota Joaquina- A princesa do Brasil* (1994), de Carla Camurati: Considerado filme que inaugurou a Retomada, conta a história da princesa espanhola que por tratado, casou-se com o príncipe português Dom João. À época das guerras napoleônicas, toda a família real portuguesa e sua corte fugiram para o Brasil para preservar suas vidas e

poder sobre as colônias. Carlota, a princesa que repudia desde o primeiro momento a vida nos trópicos, depara-se com a possibilidade de torna-se rainha das colônias espanholas da Bacia do Prata, empreitada logo descartada por Portugal e Inglaterra. No momento de seu retorno, a agora Rainha do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarve, joga seu sapatos ao mar por não querer levar sequer a poeira do Brasil.

- 2) Baile Perfumado (1996), de Lício Ferreira e Paulo Caldas: Considerado o filme que inaugura o conceito de *árido movie*, conta a história de do libanês Benjamim Abraão radicado no Brasil que, depois de ter trabalhado como mascate, funda e trabalha anos em um jornal de Recife. Alguns anos depois tornar-se secretário do Padre Cícero e, após a morte do padre, e por já ter tido contato por intermédio do mesmo com Lampião, decide ir atrás de Virgulino Ferreira e seu bando para fazer um filme. Após muitas conversas, trocas de favores e financiamentos arriscados, consegue alcançar o bando do “Governador do Sertão” e realizar tal feito. Seu filme desagrada o governo federal que determina o recolhimento de todas as cópias e proíbe sua exibição. Suas filmagens são as únicas imagens em movimento do cangaceiro, e estão preservadas até os dias de hoje.
- 3) Hans Staden (1999), de Luis Alberto Pereira: Inspirado no livro “Duas viagens ao Brasil”, conta a história real do germânico Hans Staden que, ao se aventurar como tripulante em uma nau para o novo mundo aportou em Pernambuco. Dois anos mais tarde, em sua segunda viagem, naufraga em Santa Catarina. Chega até o litoral do Estado de São Paulo e consegue abrigo em um forte português. Trabalhava para os portugueses e tinha como escravo um índio. Um dia após o desaparecimento de seu cervo, decide procurá-lo na mata. Ele acaba sendo capturado pelos índios Tupinambás inimigos dos portugueses. Os nativos acreditam que Staden é português, o fazendo prisioneiro e anunciam que ele será comido em um ritual antropofágico. Tentou de inúmeras formas provar que não era português – dizia ser francês – , mas os próprios franceses diziam que ele não o era. Driblou de forma criativa algumas tentativas de ser devorado. Cativo por nove meses, finalmente conseguiu retornar à Europa e relatar sua experiência em um livro.

Os filmes escolhidos ainda possuem uma peculiaridade em comum – são narrados em outros idiomas – o que impõe o uso de legendas. Em *Carlota Joaquina* fala-se além de

português, espanhol e inglês; Em *Baile Perfumado* o narrador que é libanês, em diferentes momentos fala sua língua materna; em *Hans Staden* são faladas além do alemão, português, francês e tupi.

A metodologia utilizada neste trabalho é a análise fílmica, sob a perspectiva de Goliot-Lété e Vanoye (2012), na qual a partir do quadro teórico acima referenciado buscaremos dar conta de explicar as razões que levaram diretores de diferentes origens, idades e experiências (alguns vindos da publicidade) a optar por revisitar fatos e personagens na nossa história.

Acreditamos assim como Morettin que o cinema é um testemunho único do seu tempo, pois consegue existir sem o controle de qualquer estância de produção, principalmente o Estado; que a obra fílmica dá conta de nos dizer muito da sociedade que o produz, mesmo de forma inconsciente, pois o filme é “a contra análise da sociedade”. (FERRO apud MORETTIN, 2007, p.40). Sendo assim, a partir dos filmes selecionados, pretendemos compreender por que uma onda de rememoração invadiu as telas de cinema brasileiras em fins do século XX e início do XXI.

Para darmos conta de responder às perguntas formuladas no início da trajetória, no capítulo intitulado A QUEDA DO MURO E A QUEDA DA EMBRAFILME, fazemos inicialmente uma contextualização da situação geopolítica e econômica do período estudado. Em seguida apresentamos um breve histórico do cinema no Brasil e sua constante relação/dependência com o Estado desde os primórdios até o final da Retomada. Revisamos, dentro de nosso recorte, a produção cinematográfica dos anos 1990 e sua relação com o Cinema Novo e a utopia de Glauber Rocha.

No capítulo seguinte, O ÚLTIMO HOMEM NÃO VAI AO CINEMA, nos interessou compreender as questões de identidade tão caras à nação brasileira e relacioná-las ao momento vivido pelos cidadãos em um mundo que se globalizava rapidamente. Debates as causas que levaram à extinção da Embrafilme contextualizando o mesmo período com as mudanças sociais, políticas e econômicas sofridas no cenário mundial e aos debates do “*fin de siècle*” e de fragmentação do homem. Também nos importou elucidar as dificuldades sofridas pelo cinema brasileiro no mesmo período e sua mingua ao longo dos anos 1980 em comparação ao cinema estrangeiro e a entrada do vídeo cassete no mercado nacional. Reservamos espaço para uma necessária lembrança de alguns filmes que foram relegados ao esquecimento. Também não nos furtamos de incluir *Chatô – O Rei do Brasil* (1995-2015), de Guilherme Fontes neste trabalho. O filme se tratava de quase uma lenda e, durante esta pesquisa, finalmente estreou.

No último capítulo OLHAR PARA TRÁS PARA PODER SEGUIR analisamos os filmes selecionados a partir das propostas de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété. Segundo os

autores para se analisar um filme não basta vê-lo, mas revê-lo; analisá-lo minuciosamente, dissecá-lo em seus elementos distintos. Todo filme é uma produção cultural situada em algum contexto sócio histórico, pois “embora o cinema usufrua de relativa autonomia como arte [...], os filmes não poderiam ser isolados dos outros setores de atividade da sociedade que os produz.” (2012, p.51). Além das orientações dos autores supracitados, recorreremos aos estudos e análise de filmes históricos organizados por Soares e Ferreira (2008), Michele Lagny (2000), Jorge Nóvoa (2008) Marcos Napolitano (2007) entre outros. Todas as análises têm como suporte trabalhos reconhecidos academicamente que tratam dos filmes em questão. Buscamos ainda críticas e resenhas publicadas acerca das obras.

Ao propor esta análise fílmica de forma interdisciplinar, atravessando estudos de Memória Social, análises de filmes, além da contribuição de historiadores, buscamos alcançar a proposta de compreender o que levou diferentes atores sociais – diretores/roteiristas de cinema – a decidirem por temáticas de cunho histórico, atualizando-as e levando a público personagens que viveram em diferentes locais e momentos da construção do nosso país no contexto do capitalismo tardio.

## 2 - A QUEDA DO MURO E A QUEDA DA EMBRAFILME

Segundo Huyssen a queda do Muro de Berlim e o declínio da União Soviética em fins dos anos 1980 e, especificamente em novembro de 1989, figuraram como estopim para o aparecimento de discursos sobre esquecimento e rememoração. “Especialmente desde 1989, as questões sobre memória e o esquecimento têm emergido como preocupações dominantes nos países pós comunistas do leste europeu e da antiga União Soviética.” (2000, p.15) Tais manifestações tornaram-se também segundo o autor carro chefe no Oriente Médio, no Extremo Oriente, na África, América Latina e Austrália.

Com o fim da Guerra Fria, o mundo deixa de estar dividido em dois blocos. A Alemanha se reunifica, Estados-nações são formados no leste europeu. Na África do Sul o *apartheid* termina; na América Latina, terminam as Ditaduras Militares. A economia globaliza-se cada vez mais rápido, o mundo ocidentaliza-se em ritmo acelerado. O neoliberalismo triunfa e agora os indivíduos são cidadãos do mundo (capitalista). Crescem o número de movimentos sociais em toda parte que buscam outras histórias, histórias não oficiais. A busca por histórias alternativas, a aparente aceleração do tempo, a separação de espaço e tempo, levam a discursos de “fim da história”, da “morte do sujeito”. (HUYSSSEN, 2000, p.10).

Nações periféricas e minorias étnicas começam a se sentir seguras para reivindicar seu direito à tradição, às suas memórias que são ameaçadas pela ocidentalização das culturas. Vemos a UNESCO criar políticas de preservação e tombamento de patrimônios fora do eixo do velho mundo, contemplando culturas até então marginalizadas e, mais tarde, estabelecer políticas de preservação de patrimônio imaterial – deixando claro essa nova preocupação em manter tradições, de se preservar um passado ameaçado de desaparecer.

No Brasil, em 15 de novembro de 1989, apenas seis dias após a queda do muro de Berlim, ocorrem as primeiras eleições diretas depois de 21 anos de Ditadura Militar. É inegável que a década de 1990 começa com mudanças drásticas em todo o globo.

Para Oricchio este tempo de incertezas que se inicia junto com a década, momento violento e de unilateralismo político, a configuração internacional para os próximos anos “tornou-se imprevisível, mas a instabilidade parece a aposta mais segura.” (ORICCHIO, 2003, p.32).

No campo cinematográfico na esfera mundial, desde meados dos anos de 1980 observa-se a incidência do que Jameson (1996, p.293) chama de filme nostálgico. Para o autor, é por meio destes filmes que “o processamento propriamente alegórico do passado tornou-se possível; é porque o aparato formal dos filmes de nostalgia nos treinou a consumir o passado em termos de imagens sofisticadas que essas novas formas de colocações mais complexas da

“pós-nostalgia” se tornam possíveis.”. Na perspectiva nacional, é notória, na década seguinte, a quantidade de filmes produzidos que levam em conta a situação do país.

Os primeiros filmes de sucesso da Retomada são aqueles que, de maneira interpretativa e autoral, reconstroem passagens históricas ou biografias de personagens reais.

Retomada é cinema feito no Brasil entre 1995 e 2002. Para os autores que abordam o assunto, nesse período, diferente de outros do cinema brasileiro, não se buscou começar do zero, baseando-se em algum manifesto ou ideologia. Para estudiosos e para cineastas, o que havia era a vontade de continuar, restabelecer a produção cinematográfica no país. Marson (2009, p.11) complementa que este período “não diz respeito a uma nova proposta estética para o cinema brasileiro, nem mesmo se refere a um movimento organizado de cineastas em torno de um projeto coletivo.”

Um desses fatores seria a situação em que se encontrava o cinema. Ismail Xavier diz que perante o estrangulamento, o imperativo era manter a produção. Nesse momento a pauta no horizonte internacional era de buscar soluções localizadas e individuais e não políticas. Essa “onda” junto com a questão da urgência de sobrevivência refletiu nesse cinema onde “cada um cuida de si e do seu”. (XAVIER, 2009, p.98).

Para os críticos da *Revista Contracampo*, esse argumento de diversidade é um clichê. Defendem que essa aparente característica está muito mais ligada à *estética do salve-se quem puder*<sup>2</sup>, do que uma real variedade. Ressaltam que propostas heterogêneas foram tentativas de reaproximação com o público. E que “esta produção que se organizou a partir de 1995 e durou até o início de 1999 teve, de fato, a ausência em certo predomínio temático ou estético como característica.” (CAETANO et al., 2005, p.28).

Para Hall a globalização “tem um efeito pluralizante sobre as identidades, produzindo uma nova variedade de possibilidades e novas posições de identificação, e tornando as identidades mais posicionais, mais políticas, mais plurais e diversas: menos fixas, unificadas ou trans-históricas.” (HALL, 2011, p.87). Essa pluralidade também é observada por Ismail Xavier no cinema brasileiro e internacional. O crítico argumenta que dentre as temáticas, a do encontro inesperado é recorrente no cinema brasileiro dos anos 1990. Essa recorrência foi gerada pela globalização e a “compressão do tempo e do espaço propiciada pelas novas tecnologias.” Como exemplos, cita entre outros, o encontro de Benjamin Abraão com Lampião em *Baile Perfumado* e *O carteiro e o poeta* (1994), de Michael Radford. (XAVIER, 2009, p.93; p.103).

---

<sup>2</sup> Expressão criada na época. Pode ser encontrada em diferentes trabalhos sobre o cinema dos anos 1990.

O crítico Robert Stam defende que o momento pós moderno é plural e contraditório e, na América Latina, houve uma valorização do hibridismo, seguindo a estratégia de transformar a fraqueza em força, o que ele chama de estética “jiu-jítsu” Nessa região, “frequentemente a identidade nacional tem sido oficialmente articulada como híbrida.” (STAM, 2010, p.113; p.116).

Com tentativas de reaproximação com o público muitos cineastas brasileiros, cada um ao seu modo mergulhou em temáticas de nossa sociedade, tentando compreender a história do país, enxergar um caminho seguro que se possa trilhar em direção ao futuro que se apresenta cada vez mais obscuro. Isso se dá devido ao processo de globalização que tanto impacto causou a identidade cultural. Esse processo (globalização) gera uma sociedade de mudanças constantes, rápidas e permanentes, distinguindo-se assim das sociedades tradicionais, nas quais “o passado é venerado e símbolos são valorizados por conterem e perpetuarem a experiência das gerações.” (GIDDENS apud HALL, 2011, p.15).

Agora o sujeito *pós moderno*, vive em um mundo que a cada dia se musealiza mais. Um dos fatores desse processo estaria atrelado às noções (e ondas) de fim: do século, da história, do homem. Não obstante, para Huyssen (2000), isso não basta para compreender essa obsessão. O crítico apresenta outras razões, com destaque do mundo pós 1989 e as mudanças ocorridas nos quatro cantos do planeta. Como por exemplo, as políticas e comissões da verdade na América Latina e África do Sul.

Nesse contexto de musealização do mundo, viveram os cineastas da Retomada e acreditamos que essa condição tenha influenciado o interesse por temáticas históricas. O sociólogo e historiador Michel Pollak, em texto sobre de memória social e identidade baseia-se nos quadros sociais de Halbwachs para sustentar sua tese de acontecimentos “vividos por tabela”. Admitindo as flutuações da memória, defende que deve haver nos grupos marcos relativamente invariáveis. Para o autor,

a memória é constituída por *pessoas, personagens*. Aqui podemos falar de personagens realmente encontradas no decorrer da vida, de personagens vividos por tabela, indiretamente, mas que, por assim dizer, se transformaram quase que em conhecidas, e ainda de personagens que não pertenceram necessariamente ao espaço-tempo da pessoa. (POLLAK, 1992, p.2, grifos do autor).

Reconhecendo o numero expressivo de filmes que dialogam com a História do Brasil o crítico de cinema Arthur Autran também associa a globalização ao interesse de se (re) discutir questões de identidade com diferentes formas, e pontos de vista ideológicos, “constituiu um amplo arco de respostas indo de risíveis ufanismos até propostas radicais sobre um país

‘cronicamente inviável’.” A proximidade com os festejos dos 500 anos do Descobrimento foi apenas um impulso a mais. (AUTRAN, 2001).

É relevante ressaltar que a concepção de se fazer cinema no Brasil sempre tendeu para uma vertente artística e não comercial, como as produções norte-americanas. Desde modo, o fazer fílmico brasileiro identificava-se pertencer ao campo erudito, de se fazer arte. Essa concepção de cinema ganha peso no Cinema Novo. E o Brasil não tinha ainda conseguido se desligar desse conceito: “persistiu a contradição que marca o pensamento e o fazer cinematográfico brasileiros: autoral em sua concepção, mas tentando inserir-se no esquema da indústria cultural.” (MARSON, 2009, p.86). Essa atitude pôde ser observada em entrevistas onde cineastas insistem que autoria é sinônimo de independência. (NAGIB; ROSA, 2002).

Um filme enquanto arte poderia ser integralmente subsidiado pelo Estado e sem a obrigatoriedade de gerar lucro. Contudo, com a nova concepção de mercado e de bens culturais consumíveis, esta condição começou a ser questionada.

A Lei do Audiovisual foi criada para poder gerar uma “cultura de investimentos”. Essa forma de incentivo, não se baseou na lógica capitalista de gerar lucros com o consumo, garantindo somente a fase de produção e deixando de lado a distribuição e exibição. Por essa razão Ismail Xavier (2009, p.65) dirá que “é um despropósito projetar o cinema em termos de indústria”.

## 2.1 – A RELAÇÃO CINEMA-ESTADO

Para compreender o porquê desta retomada do cinema, é preciso conhecer a relação histórica entre o cinema e o Estado. O cinema brasileiro de modo geral sempre foi dependente do amparo estatal.

O cinema chegou ao Brasil ainda no final do século XIX, trazido pelo imigrante italiano Afonso Segretto, sendo no Rio de Janeiro a primeira exibição do cinematógrafo no Brasil. E segundo Paulo Emílio,

só não chegou antes devido ao razoável pavor que causava aos viajantes estrangeiros a febre amarela que os aguardava pontualmente cada verão. Os aparelhos de projeção exibidos ao público europeu e americano no inverno de 1895-1896 começaram a chegar ao Rio de Janeiro em meio deste último ano, durante o saudável inverno tropical. (GOMES, 1980, p.28).

Outro problema que dificultava a propagação de salas de cinema era a falta de energia elétrica. “Só em 1907 houve no Rio energia elétrica produzida industrialmente, e então o comércio cinematográfico floresceu.” (GOMES, 1980, p.28).

Nos primeiros anos, os exibidores eram produtores independentes que exibiam filmes vindos da Europa. Entre 1907 e 1911, período chamado de *Belle Époque* do cinema brasileiro,

houve certa cumplicidade entre produtores e exibidores. Segundo Leite (2005), os proprietários das novas salas de exibição passaram a estimular a produção de filmes brasileiros, atuando ao mesmo tempo como produtores e exibidores, pois ainda não existia a hegemonia de Hollywood, conseguindo assim, manter sob controle a produção, a distribuição e a exibição dos filmes. Esse fenômeno surgiu graças às leis protecionistas que asseguraram uma sobrevida aos jornais de atualidades, e mais tarde obrigariam as salas a exibir filmes brasileiros. Paulo Emílio Salles Gomes diz que com essas leis, comerciantes que importavam filmes dispuseram-se “a produzir filmes a fim de beneficiarem-se a si próprios com o cumprimento da lei.” Nesse momento o comércio de exibição e a produção de filmes viveu um período de solidariedade. (GOMES, 1980, p.31).

Na década seguinte, de acordo com Moreno (1994), surgem diretores com filmes de temáticas diversas, sendo o papel da crítica mais marcante nesse período que desaprovava os filmes nacionais, suscitando uma campanha para classificá-los como grotescos. Como reflexo da Primeira Grande Guerra, nota-se a incidência de filmes com temáticas patrióticas e baseados na literatura nacional, alertando assim, para a necessidade de manutenção da identidade e coesão nacionais. Já nessa época, o mercado exibidor relega ao segundo plano o filme brasileiro, deliberando-o como medíocre e marginal. Vale destacar que nessa mesma década, mesmo tentando sobreviver à duras penas, o cinema brasileiro assiste aos chamados “Ciclos Regionais”. Momento no qual em diferentes cidades do país, apareceram produções locais, “em 1923, filma-se em Campinas, Recife e Belo Horizonte, estendendo-se o movimento ao Rio Grande do Sul e diversas cidades mineiras do interior.” A cidade mineira que se destacou foi Cataguases, cidade que revelou Humberto Mauro, “a primeira carreira continua e bela que o cinema do Brasil conheceu.” (GOMES, 1980, p.62).

Moreno (1994) aponta que em 1932, no governo Getúlio Vargas, há a assinatura do primeiro documento do governo voltado para o cinema: o decreto-lei nº 21.240 que nacionaliza a censura aos filmes e estabelece uma taxa cinematográfica para a educação. Fato este, gera nos intelectuais e cineastas a reclamação por novas leis, derivando na fundação do Instituto Nacional de Cinema Educativo em 1936. Neste ano, sob a iniciativa de Roquette Pinto – radialista pioneiro e um dos fundadores do Partido Socialista Brasileiro – criou-se o Instituto Nacional de Cinema Educativo – INCE, subordinado ao Ministério de Educação Saúde Pública. Este instituto destinava-se “... a promover e orientar a utilização da cinematografia, especialmente como processo auxiliar de ensino, e ainda como meio de educação popular”. (SIMIS, 1996, p.34, Cf. Lei 378). Humberto Mauro que fora revelado pelo ciclo de Cataguases – MG, foi convidado a trabalhar no INCE, sendo responsável pela maior parte da produção

fílmica – 235 filmes documentários produzidos durante trinta anos (1936-1966), sobre temas variados.

Nos anos de 1940 foi nomeada uma comissão pelo Governo Vargas para estudar o assunto, que aprovou a redução de 60% das taxas sobre a importação de filmes. Como consequência, uma quantidade enorme de filmes norte americanos invade o Brasil. Instituiu-se então, a obrigatoriedade de exibir um complemento nacional por programa, além de um longa metragem nacional por ano em todos os cinemas do País. Ao longo do tempo, outras medidas governamentais foram tomadas para assegurar a exibição e/ou produção de filmes brasileiros. Em 1942 criou-se o Conselho Nacional de Cinematografia (CNC) - primeira comissão com influência na esfera federal. Em 1952 foi aprovado o primeiro projeto de fomento a industria, comércio e arte cinematográfica e em 1958, criado o GEIC – Grupo de Estudos da Industria Cinematográfica, que depois vira Geicine – Grupo Executivo da Industria Cinematográfica. Em 1964 logo após o golpe militar, Simis (1996) expõe que devido à importancia do cinema nesse periodo, o Estado autoritário instituiu algumas medidas protecionistas como isenção para importação de material e equipamento cinematográficos, regulou exigências na definição de cinema brasileiro além de impor que adaptações para o cinema fossem feita apenas por brasileiros ou estrangeiros residentes a mais de cinco anos; estendeu ainda mais a exibição compulsoria, que obrigava todas as salas de cinema de grandes cidades a exibir filmes nacionais, não importando se a mesma obra já tivesse sido exibida em outra sala da mesma cidade. (p.251-252). Em 1966, pelo Decreto-Lei 43 de 18.11.1966, o INC – Instituto Nacional de Cinema substituiu o Geicine e o INCE passa a ser um de seus departamentos. Este novo instituto, enquanto “órgão legislador, de fomento e incentivo, fiscalizador, responsável pelo mercado externo e pelas atividades culturais.” (AMÂNCIO, 2000, p.21), consegue consolidar um programa que centraliza no Estado possibilidades de expandir a industria cinematográfica nacional.

Finalmente sob o Decreto lei nº 862 de 12.09.1969, instituiu-se a Embrafilme, que atuaria principalmente com a distribuição cinematográfica, o que, para Moreno (1994), consolida o modelo ideal desejado pelos cineastas brasileiros.

Empresa de economia mista, a Embrafilme tinha como objetivos a distribuição de filmes no exterior, sua promoção, realização de mostras e apresentação em festivais, visando à difusão do filme brasileiro em seus aspectos culturais, artísticos e científicos, como órgão de cooperação com o INC, podendo exercer atividades comerciais ou industriais relacionadas como objeto principal de sua atividade. (AMÂNCIO, 2000, p.23).

Tentativa bemssucedida, a Embrafilme foi responsável por financiar todas as etapas de produção e garantir espaços de exibição dos filmes nacionais a partir da década de 1970, vide a

dominação de mercado por produções norte americanas. Nos primeiros anos trabalhou junto com o Instituto Nacional de Cinema - INC, órgão gestor do cinema brasileiro criado três anos antes.

Curiosamente, foi no momento mais repressivo do regime militar – período do AI-5 - que foi criada “a mais sólida agência de desenvolvimento da atividade cinematográfica.” (AMÂNCIO, 2000, p.23).

Em 1970 a Embrafilme promove os primeiros financiamentos. Cedidos sob a forma de empréstimos bancários, agraciava três tipos de produtores: empresa tradicional, produtor independente e produtor estreante. À empresa tradicional foram reservados 60% dos recursos e sua aplicação era permitida em até três filmes por ano; ao produtor independente, 30% e a possibilidade de produzir até dois filmes por ano; para o produtor estreante eram reservados 10% e a possibilidade de fazer apenas um filme por ano. A contrapartida era a obrigatoriedade de restituição de percentuais de renda líquida e de eventuais prêmios em dinheiro recebidos pelo produtor até a liquidação da dívida. Sob normas rígidas, havia uma contagem de pontos conforme a experiência das empresas produtoras, a partir do cadastro no qual era associado um valor estatístico, e eram exigidas todas as informações do avalista, como lista de filmes produzidos, arrecadações, prêmios, etc. Além de cumprir com as exigências estabelecidas de avaliação da Empresa, constava-se também no contrato o respeito às regras de Censura e Diversões Públicas devidamente assinadas pelos responsáveis. (AMÂNCIO, 2000).

Outra forma de auxílio oferecido pela Empresa foi a oferta de coprodução. De acordo com a ata de 16/11/1970, esta modalidade seria cedida a projetos “admitindo o seu caráter excepcional e considerando o projeto desde seu *alto valor cultural e especial significado para a projeção do Cinema Brasileiro*”. (AMÂNCIO, 2000, p.30, grifo do autor). À Embrafilme, era garantida participação perpétua em igual porcentagem cedida em toda a renda gerada pelo filme.

Em agosto de 1973, após frequentes reuniões da diretoria, começa-se a tratar da questão da distribuição. Em 27 de setembro do mesmo ano em Assembléia Geral Extraordinária, aprovou-se a Distribuidora, um “órgão de nível departamental, com gestão diferenciada e autonomia técnica [...]”. Foram aprovadas duas modalidades de distribuição: uma para filmes em fase de produção e para filmes já produzidos. (AMÂNCIO, 2000, p.34-35).

Ficava assim constituído o panorama de auxílio da Embrafilme para a área cinematográfica como uma empresa estatal que dava suporte em todas as fases: produção, financiamento, coprodução e distribuição nacional e internacional.

Em 1975, o Instituto Nacional de Cinema é extinto e seus direitos, obrigações e bens são transferidos para Embrafilme, sob a promessa de criação do Conselho Nacional de Cinema – Concine. Criado pelo Decreto nº 77.299, de 16 de março de 1976, este novo órgão subordinado ao MEC, possuía atividade de fiscalizar, regular e elaborar políticas de preços e de quotas de telas obrigatórias de exibição de filmes nacionais. Neste ano, ficou estipulada a reserva obrigatória para filme de longametragem nacional de 112 dias, mantida no ano seguinte. Em 1978, este número aumenta para 133 dias e, no próximo ano, 140 dias. (AMÂNCIO, 2000, p.55-57).

Mesmo com financiamento e ajuda do governo, muitos cineastas preferiam não tratar de assuntos históricos e/ou de natureza nacional/nacionalista para não dar a impressão de conivência com a Ditadura Militar. Quando decidiam fazer um retrato ou caricatura da nação, recorriam a metáforas ou países fictícios como no caso do clássico *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, ou mostrar a história de “forma carnavalizada” como fez Cacá Diegues em *Xica da Silva* (1976). Para Nelson Pereira dos Santos, "a Embrafilme foi criada, para distribuir o cinema oficial, turístico de ‘pipoca’. Sua intenção era trabalhar especificamente contra o cinema novo, mostrar um Brasil como um país lindo, com muitos brancos e com praias paradisíacas." (PAPA, 2005, p.25). Para Paulo Emílio, a Embrafilme era mais uma medida paternalista proporcionando a crença que seria traçada uma política cinematográfica brasileira sem ter efetivamente alterado a situação de ocupado de nosso cinema: “o mercado permaneceu ocupado pelo estrangeiro de cujos interesses o nosso comércio cinematográfico é, no conjunto, o representante direto.” (GOMES, 1980, p.93).

No início de década de 1980, o diplomata Celso Amorim assume a diretoria da Empresa. Sua gestão não dura mais que um ano, pois foi sob sua chancela que a Embrafilme financiou e autorizou a liberação do filme *Pra frente Brasil*, (1982) de Roberto Farias. Obra que usa como pano de fundo a euforia pela Copa do Mundo de 1970 para tratar dos abusos e a repressão do regime militar. Tal iniciativa desagradou os militares que ainda se encontravam no poder do país. Mesmo assim, o início da década foi muito sucesso para a Empresa. Apenas no ano de 1980, a media de espectadores de filmes nacionais atingiu aproximadamente 239 mil, superando filmes estrangeiros e elevando o número de público de filmes brasileiros para 35% do mercado. (EMBRAFILME, 2008).

No ano de 1986 em uma tentativa de apoio a obras culturais, não somente o cinema, no mês de junho foi promulgada a chamada Lei Sarney - Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986 – que dispunha sobre benefícios fiscais na area do imposto de renda concedidos a operações de caráter cultural ou artístico. Em seu primeiro artigo, estabelece que a contribuição pudesse ser

abatida da renda bruta, ou deduzida com despesa operacional, o valor das doações, patrocínios e investimentos inclusive despesas e contribuições necessárias à sua efetivação, realizada através ou a favor de pessoa jurídica de natureza cultural, com ou sem fins lucrativos, cadastrada no Ministério da Cultura. Ficava a critério do Ministério da Cultura considerar o que seria uma atividade cultural além de ser responsável junto com o Ministério da Fazenda, por receber declaração dos aportes recebidos e comprovantes das devidas aplicações. As doações deveriam ser comunicadas ao Conselho Federal de Cultura, e este caso necessário, seria auxiliado pelos Conselhos Estaduais de Cultura, para supervisionar as respectivas aplicações. (AMÂNCIO, 2000)

Amâncio (2007, p.183) também expõe que ao longo da década, a Embrafilme ainda teve mais quatro diretores, todos com mandatos curtos - máximo de dois anos - “vindos a maioria das vezes, da administração pública.”.

Nos últimos anos da década de 1980, a Embrafilme começa seu declínio. Vários fatores eram apontados para justificar tal desgaste como a dolarização das atividades cinematográficas; a crise do petróleo que teria reduzido à capacidade de investimentos do Estado; a tecnomodernização das produções hollywoodianas e sua incursão agora mais agressiva no mercado latino americano; o advento e difusão do vídeo cassete, etc. (EMBRAFILME, 2008).

O modelo de produção cinematográfica adotado pela Embrafilme, baseado em patrocínio direto do Estado, já vinha sendo criticado por cineastas, pela mídia e pela opinião pública. Havia o problema na empresa em relação à inoperância, má gestão administrativa, favoritismo e não cumprimento de compromissos. (MARSON, 2009, p.13).

A década termina e com ela, termina o Regime Militar. Com a Nova República, a produtora que já passava por severas dificuldades, começa a ser abandonada sob o argumento de ser um legado do regime militar e, portanto, estranha aos novos tempos.

Com o Programa Nacional de Desestatização, o primeiro presidente eleito democraticamente após 21 anos de Ditadura Militar determina a dissolução de empresas estatais, “transferindo à iniciativa privada atividades indevidamente exploradas pelo setor público” (LEI nº 8.031, de 12 de abril de 1990. Art. 1º I). A produção cinematográfica brasileira que já competia de maneira desleal contra a hegemonia do cinema norte-americano, sofria com fechamento das salas de cinema e a massificação da televisão, com o desmonte da Embrafilme foi considerada extinta. Entre os anos de entre 1990 e 1994 apenas 32 filmes feitos.

No final de 1991 foi aprovada a lei que instituía o Programa Nacional de Apoio à Cultura - PRONAC, mais conhecida como Lei Rouanet que com a finalidade de captar e

canalizar recursos para o setor cultural e restabelecia princípios da Lei Sarney que também fora extinta por Collor por ter gerado incontáveis fraudes. (MARSON, 2009, p.42).

A Lei nº 8.313, proposta por Sérgio Paulo Rouanet, consistiu em um pacote de medidas nos quais havia três diferentes mecanismos de financiamento: Fundo Nacional de Cultura (FNC), no qual o patrocínio vinha direto do Estado; Fundo de Investimentos Culturais e Artísticos (Ficart) responsável pela venda de cotas para financiar publicações, espetáculos, filmes, compra de equipamentos e etc., e Incentivo a projetos Culturais que consiste na dedução direta do imposto de renda para patrocínio. (BRASIL, 1991).

Ainda no ano de 1991 a Prefeitura do Rio de Janeiro funda a Riofilme – criada para ocupar o lugar da Embrafilme nas áreas de coprodução, finalização e distribuição. Sob a Lei municipal nº 1.672, seu objetivo é “estimular as atividades cinematográficas no município.”, além da distribuição de filmes no país e no exterior, a realização de mostras e apresentação em festivais, no país e no exterior, visando à difusão do filme brasileiro em seus aspectos culturais, artísticos e científicos, a realização de atividades comerciais relacionadas à distribuição no Brasil e no exterior. (LEI Nº 1.672 DE 25 DE JANEIRO DE 1991). Butcher (2005) afirma que esta empresa entre 1992 e 1994, figurou como a mais importante distribuidora de filmes brasileiros, além de criar espaços alternativos, cinemas de artes e projetos para a formação de plateia em escolas públicas do município. Com esse apoio, os poucos longas metragens produzidos já denotavam que o cinema brasileiro voltaria a se fortalecer. Porém, ainda tinha que lidar com a cobrança de fazer cinema aos moldes norte americanos.

No ano seguinte, ainda no mês de janeiro, após mobilização da classe cinematográfica, ocorre a proposta de uma melhor legislação mais específica para a área, que culmina na Lei nº 8.401, “que regulamento a cota de tela, definiu o que é filme nacional e voltou a esboçar uma política cinematográfica.” (MARSON, 2009, p.45).

Em 1993 no governo do presidente substituto Itamar Franco, foi promulgada a Lei do Audiovisual, lei de incentivo fiscal que criou “mecanismos de fomento à atividade audiovisual” em troca de dedução de impostos, transferindo para a iniciativa privada o financiamento dos filmes. (BRASIL, 1993).

Houve ainda da parte dos governos estaduais e municipais leis que entraram em vigor para dar suporte à produção audiovisual de suas regiões. Estados como São Paulo, Mato Grosso e Paraíba, criaram estímulos para preencher os espaços que o governo federal não atuava mais. Tais estímulos corroboraram para a “regionalização e a tão alardeada diversidade do Cinema da Retomada [...]” (MARSON, 2009, p.50).

Outra medida foi ratear os recursos da produtora extinta através do Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro – edital de concurso lançado pela Secretaria para o desenvolvimento do Audiovisual para financiar e premiar “projetos de produção independente de filmes de curta, media e longa-metragens” (DOU N°183 de 24 DE SETEMBRO de 1993, seção III folha 14583). Ainda no ano de 1992, o Decreto Federal n° 575 que “dispõe sobre a transferência de bens, haveres e contencioso judicial da Embrafilme - Distribuidora de Filmes S.A., em liquidação.” (DECRETO N° 575, DE 23 DE JUNHO DE 1992) e, a partir dessa alienação dos bens públicos, nos anos seguintes – 1993 e 1994 foram promovidas três seleções que puderam agraciar 90 projetos entre curtas, medias, longas metragens e longas metragens de cineasta iniciante. (NAGIB, 2006).

Com essas medidas, já no ano de 1995, o cinema brasileiro volta a respirar aliviado e já a demonstrar frutos. É consenso entre os autores que abordam esse periodo que o marco simbólico do começo da Retomada é o lançamento do filme *Carlota Joaquina – a princesa do Brazil* (1994), dirigido por Carla Camurati, por conseguir a proeza de levar de volta os espectadores ao cinema. “[...] Feito modestamente, com baixo orçamento e distribuição artesanal comandada pela própria diretora”, começou com quatro copias e seguiu crescendo. Atingiu a marca de 1.286.000 espectadores, tornando-se o primeiro filme brasileiro a quebrar a barreira do milhão desde 1981. (ORICCHIO, 2003, p.26). Feito quase que totalmente de maneira independente – Camurati em depoimento diz que conseguiu financiar parte do filme com verba do Prêmio Resgate – seu projeto fora agraciado com o montante de R\$100 mil para o roteiro. (NAGIB; ROSA, 2002, p.146). Sob uma fraca divulgação, a história da Rainha de Portugal retratada de forma debochada, acabou por agradar o público que teve conhecimento de sua existência no popular “boca a boca”. A diretora optou por fazer a distribuição de seu filme de maneira totalmente independente. Oricchio atribui o seu sucesso por retratar “à sua maneira informal e irreverente, essa microteoria sobre a formação do Brasil contemporâneo.” (2003, p.40).

Nos anos seguintes, assistimos a um aparente boom de produções, mas esse fenômeno se deu exatamente pelo atrofamento que o campo cinematográfico sofrera nos anos anteriores. Ao longo da segunda metade década de 1990 o cinema volta a se estabelecer amparado pela garantia de produção e de exibição.

É importante salientar que todas as medidas citadas foram formas paliativas de manter a produção cinematográfica funcionando.

A adoção das leis de incentivo como forma de ‘reviver’ o cinema brasileiro após o encerramento da Embrafilme, num primeiro momento, funcionou muito bem. Não se tratava de uma política cinematográfica, mas sim de uma

solução paliativa e emergencial, já que através desse modelo de financiamento do cinema houve um incentivo à produção enquanto as outras esferas da cadeia cinematográfica (distribuição e exibição) ficaram sem qualquer direcionamento ou estímulo. Ou seja, as leis de incentivo propiciaram que se voltasse a fazer filmes, mas não houve a mesma preocupação com a circulação dos mesmos, fazendo com que a atividade não conseguisse se tornar autossustentável, pois o ciclo de circulação da mercadoria-filme não se completava de forma satisfatória. (MARSON, 2009, p.132).

E, como toda iniciativa provisória, tais leis começam a demonstrar desgaste a partir do ano de 1996, se agravando em 1998. Denúncias de superfaturamentos de produção, recompensas de certificados e cobranças abusivas de captadores, somadas à falta de parceiros tradicionais do cinema desde sua retomada: com o programa de privatizações do governo Fernando Henrique Cardoso, as empresas de telecomunicação, agora sob administração privada, não se interessavam mais em financiar os projetos. Após a criação de uma Comissão de Cinema e uma Subcomissão no senado para apurar as denúncias de fraudes, a Secretaria do Audiovisual passou por reformulação. Nos próximos dois anos – 1999 e 2000 – foram concebidos mais alguns projetos para suporte da produção cinematográfica: *Mais Cinema*, que contou com verbas do BNDES, Banco do Brasil e SEBRAE; um programa de bolsas de valor significativo para formação profissional; manutenção dos acordos internacionais de coprodução, distribuição, divulgação além de investimentos em mostras e festivais; e ainda foi criado o *Grande Prêmio do Cinema Brasileiro*, para premiar os melhores filmes e profissionais do Brasil. Ainda no ano 2000, reconhecendo a carencia de uma política cinematográfica efetiva, sob o decreto presidencial em 13 de setembro de 2000, criou-se o Grupo Executivo de desenvolvimento da Indústria Cinematográfica. Mais uma vez, uma das principais pautas é a consolidação de uma indústria cinematográfica nacional, tratando o filme como produto, em uma lógica comercial, o filme como bem cultural brasileiro com capacidade de ser consumido no mercado internacional e ganhar mais espaço na lógica de mercado nacional, privilegiando o aspecto comercial e relegando qualquer indicação temática ou estética. (MARSON, 2009).

Finalmente em 2001, “às voltas com questões como identidade nacional e projeto de nação,” é assinada a medida provisória nº 2.228-1 que cria o PNC – política nacional de cinema, o Conselho Superior de Cinema e a Ancine – Agência Nacional de cinema. Também foram definidos os conceitos de obra brasileira, além de instituir novamente as cotas de tela e adicional de renda para produções com vasto público. (MARSON, 2009, p.159).

## 2.2 – A PRODUÇÃO NOS ANOS 1990

O cinema brasileiro adentra a década de 1990 com severas dificuldades. Nessa época, dizia-se que os filmes brasileiros eram de má qualidade em comparação às produções

hollywoodianas. Os únicos filmes que ainda levavam espectadores a assistir filmes nacionais eram aqueles que tinham relação com personagens da televisão como *Xuxa* e *Os Trapalhões*. O fim da Embrafilme só corroborou para piorar a situação da produção. Nilton Louzada diz que o Brasil é um caso raro de encolhimento da produção ao longo do tempo. (LOUZADA, 2003).

A morte do cinema apontada por Antonio Costa (2003) a partir de meados dos anos 1970 no hemisfério norte, chega ao Brasil na década seguinte. Mudanças na estrutura e em todo o sistema incentivaram discursos da lúgubre temática do cinema.

Com inúmeras dificuldades, os poucos filmes lançados no ano de 1990 contaram com modestos financiamentos, alguns ainda conseguiram verbas da Embrafilme por terem seus projetos elaborados em anos anteriores, mas o que vimos foram financiamentos locais de secretarias de estados onde as produções eram realizadas. No ano de 1990 foram lançados 7 filmes, dentre eles uma adaptação da obra teatral de Nelson Rodrigues: *Boca de Ouro*, de Walter Avancini. Vale lembrar que Nelson Pereira dos Santos em 1963, produziu a primeira adaptação desta peça para o cinema. Em 1991, oito filmes conseguiram ser finalizados e exibidos; em 1992, apenas três. Em 1993, quatro. E, finalmente em 1994, sete. (MARSON, 2009, p.199).

A Retomada não começa com o fim da Embrafilme, mas sim com o amparo das leis de incentivo que apareceram nos anos posteriores. Contudo, mais uma vez o cinema viveu uma contradição. Cabe aqui explicar a primeira contradição: durante um regime militar uma empresa pública mesmo sob forte censura tenta e consegue dar suporte a uma arte que por excelência é contestadora, e como arte, em teoria tem liberdade de se expressar à sua maneira.

O crítico Jean Claude Bernardet, avaliou que antes mesmo de Collor assumir, os profissionais da área só tinham queixas quanto a “inoperância, má gestão administrativa, favoritismos, não cumprimento de compromissos.” Com a extinção feita de forma abrupta, junto foram contratos e compromissos assumidos que não foram cumpridos. (BERNARDET, 2009, p.182).

Butcher observa que notoriamente durante os três primeiros anos da Retomada, filmes de diversos autores e que tratavam de temas variados como *O Quatrilho* (1995), de Fábio Barreto, *Jenipapo* (1996), de Monique Gardenberg ou *Como nascem os anjos* (1996), de Murilo Salles, exploravam a relação do brasileiro com o que é estrangeiro. (2005, p.31). Para o autor essas representações “[...] expressam a óbvia dificuldade de representar o país e a incapacidade de reconhecimento de modelos fixados, completamente falidos. O nacionalismo, que a partir da década de 20 e principalmente nos anos 60 tornou-se uma questão fundamental do cinema brasileiro, é posto em xeque.” (BUTCHER, 2005, p.31).

A diretora de *Carlota Joaquina*, Carla Camutari, à época do lançamento de seu filme, disse que decidira assumir o ponto de vista estrangeiro para manter afastamento da história oficial. A diretora complementa: “Preferi a Escócia pelo contraste: um lugar frio que cultiva a fantasia pelos países tropicais. Além disso, os escoceses podem falar mal dos ingleses.” (BUTCHER, 2005, p.26).

Nesse momento cineastas de diferentes gerações trabalharam simultaneamente, como Cacá Diegues, Nelson Pereira, ao lado de Walter Salles, Daniela Thomas e Carla Camurati – conhecida até então apenas como atriz. Para o autor, essa interação e possibilidade para todos, estreates e veteranos, ajudou nas diferenças das concepções de cinema e nos estilos. (BUTCHER, 2005). Também foi um momento marcado pela entrada de profissionais vindos da publicidade e da TV, técnicos e diretores. Os autores da *Revista Contracampo* contabilizaram 114 novos diretores na Retomada. Também é notório o aumento da participação feminina.

Nesse retorno, Butcher defende que tal ecletismo possibilitou que as obras se realizassem, algumas mais críticas, outras mais comerciais. Independente da escolha, “não deixam de falar do país onde são feitos”. (BUTCHER, 2005, p.29). Esse cinema é claramente inspirado nos seus antecessores, com citações a todos os estilos anteriores. O ufanismo é retomado e a política idealizada, a estética é pessoal, o que impossibilitou a formação de um movimento coeso, derivando de um conjunto de propostas como nos anos 1960. (NAGIB; ROSA, 2002).

Para Oricchio (2005, p.30) esta variedade seria uma “típica fragmentação do homem dos anos 1990. Cada qual se sentiu liberado para estabelecer a própria agenda de prioridades”. O autor acrescenta que os impulsos da globalização e suas ideias força terminaram por catalisar o retorno das questões de identidade, da indagação pela “personalidade própria” da cultura.

Mas também é o cinema do patrocínio privado e leis de incentivo, fator que, para alguns autores contribuiu para a essa diversidade. Surgem incentivos de caráter regional, de estados e municípios, propiciando a diversificação da produção e temáticas, além de terem contribuído para a inserção de cineastas fora do eixo Rio – São Paulo. (MARSON, 2009).

Uma contradição é que com a lei de dedução de impostos para empresas privadas e públicas, a escolha de quais filmes estariam aptos a receber financiamento foi transferida para os departamentos de marketing das mesmas, revelando tendências conservadoras, pois mesmo de forma subentendida, os projetos não poderiam ferir a imagens das marcas que se associariam a eles. Muitos se queixavam que essa lei deixava na mão dos departamentos de marketing a escolha sobre o que deveria ou não ser produzido.

O sistema atual viabiliza a produção, mas o cinema permanece na defensiva, acuado pela dificuldade renovada de comunicação com o público, ciente do perigo da perda de legitimidade política diante dos legisladores e diretores de *marketing* das empresas. Faz-se o jogo de um esvaziamento da política na e contamina-se o processo cultural de um espírito corporativo que, nessa tônica da convivência sem discussão, tornou difícil a formação de um cinema mais vigoroso. (XAVIER, 2009, p.144-115).

Com as novas políticas de fomento, e o apoio à produção com o rateio dos fundos da Embrafilme, muito projetos conseguiram sair do papel e, em 1995, a produção pula para um montante de 14 películas dentre elas *Carlota Joaquina*, filme que inaugura a Retomada já em janeiro de 1995. Além de *Carlota*, mais 11 filmes conseguiram chegar às salas de exibição nesse mesmo ano. (MARSON, 2009). Destacamos a estreia de *Carmen Miranda Banana is my business*, de David Meyer e Helena Solberg (1994), e de *Yndio do Brasil*, de Sylvio Back (1995) – cineasta conhecido em produzir documentários a partir de imagens de arquivo. Nesta obra Back faz uso de imagens coletadas em cinejornais, documentários e filmes de ficção estrangeiros e nacionais:

[...] revelando como o cinema vê e ouve o índio brasileiro desde quando foi filmado pela primeira vez, em 1912. São imagens surpreendentes, emolduradas por músicas temáticas e poemas, que transportam o espectador a um universo idílico e preconceituoso, religioso e militarizado, cruel e mágico do índio brasileiro. (YNDIO DO BRASIL, 1995).

No ano de 1996, observamos um salto quantitativo de filmes no circuito nacional, elevando o número para 20 películas lançadas. Em 1997, com um montante de 21 obras apontamos a estreia de *Baile Perfumado*, de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, *Guerra de Canudos*, de Sergio Rezende, *Anahy de las Misiones*, de Sergio Silva, *Sertão das Memórias*, de José de Araújo e os documentários *O Velho: a história de Luis Carlos Prestes*, de Toni Venturi e *Cineasta da selva*, de Aurélio Michiles. Em 1998 com 24 filmes contabilizados, salientamos a estreia de *For All, o trampolim da vitória*, de Luiz Carlos Lacerda e Buza Ferraz, *Castro Alves*, de Silvio Tendler e *Bocage, o triunfo do amor*, de Djalma Limongi Batista. Finalmente em 1999 com 26 películas estreantes, notabilizamos as obras: *Tirandentes*, de Oswaldo Caldeira, *Mauá – o imperador e o rei*, de Sérgio Rezende, *O Tronco*, de João Batista e Andrade, que narra a chamada guerra dos Lemos no norte de Goiás, *Orfeu*, de Cacá Diegues e os documentários *Histórias do Flamengo*, de Alexandre Niemeyer e *Os Carvoeiros*, de Niguel Noble. (MARSON, 2009, p.200-202).

Os benefícios fiscais aumentaram de maneira expressiva entre 1995 e 1998. O governo federal estimulou as estatais a investirem; o limite do valor a ser deduzido pela Lei do Audiovisual aumentou; uma segunda edição do *Premio Resgate* foi promovida. Essa conjuntura

contribuiu para o aparecimento das “superproduções brasileiras, que embora muito distantes dos orçamentos das produções de Hollywood, podem ser consideradas verdadeiras superproduções se comparadas com os orçamentos médios dos filmes brasileiros.” (MARSON, 2009, p.81). Isso tornou o investimento no cinema atraente. Com a redução da contrapartida de 40% para 20%, os investimentos dos produtores eram menores, as empresas podiam investir mais e os filmes dobrar o valor captado. (MARSON, 2009).

É o caso de *Guerra de Canudos* (1997) e *Mauá – O imperador e o rei* (1999), ambos de Sergio Resende e *Tieta do Agreste* (1996) de Cacá Diegues, e o debate girava em torno da necessidade de produções tão caras. Alguns defendiam que o montante investido em uma superprodução, poderia ser usado para financiar dez obras de medio porte. (MARSON, 2009, p.80-81). Questionamentos aparecem sobre a coerencia de haverem filmes tão caros em um cinema que não se paga e, que o mesmo dinheiro poderia ser investido para ampliar a democratização do fazer cinema e assim garantir a constância da produção e aumentar o numero de filmes lançados. (MARSON, 2009).

Esse modelo no final da década encontrava-se em crise. Começam a aparecer denúncias de fraudes em recompensas de certificados e superfaturamento das produções. A carencia de um projeto de política cinematográfica acabou por evidenciar a fragilidade do modelo de financiamento. Estimulou-se a produção como medida paliativa, enquanto as etapas de distribuição e exibição foram desprezadas. (MARSON, 2009). Jean-Claude Bernardet (2009, p.195) questiona a política de subsídios, dizendo que a garantia da produção estar paga antes da estreia, empobrece o diálogo com o público, pois o filme “não é feito para angariar espectadores, mesmo que o desejo do cineasta seja esse.”

As denúncias de fraude, apenas serviram para deixar claro que o modelo não funcionava mais. Dois casos destacados são *O Guarani*, de Norma Benguell e *Chatô, o rei do Brasil*, de Guilherme Fontes.

Norma Bengell, para justificar gastos de R\$ 2,5 milhões de seu filme apresentou notas fiscais de empresas fantasmas na prestação de contas.

Guilherme Fontes esteve ao longo de duas décadas envolvido em acusações e apurações, de desvios e mau uso de dinheiro público e ainda hoje, em virtude de cálculos de juros e moras, há controvérsias quanto ao valor real devido pelo diretor. No dia 19 de novembro de 2015 – 20 anos após o início da captação de recursos, *Chatô, o rei do Brasil* estreou no circuito nacional.

Por conta desta crise, o Estado proibiu imediatamente a prática de recompensas, e criou em seguida uma subcomissão de cinema para investigar a atividade cinematográfica

brasileira, além de apurar problemas e sugerir alternativas. (MARSON, 2009). A partir daí empresas novas e cineastas estreantes tiveram tratamento diferenciado, tendo que cumprir uma série de exigências: para aprovar longas deveriam ter número mínimo de produção de curtas e medias, e um limite de captação de três milhões. (CAETANO et al., 2005). Criando essa seleção de currículo, o sistema de incentivo se tornou explícito, segundo Daniel Caetano, um sistema de castas que se assentou na produção cinematográfica brasileira.

Logo após a extinção da Embrafilme estimulou-se a produção como medida paliativa, enquanto as etapas de distribuição e exibição foram desprezadas. Sem a estatal e qualquer outra opção de empresa brasileira, o mercado ficou livre para as *majors*. Muitos filmes só tinham carreira em festivais. Com a inexistência de retorno de bilheteria, o filme não se tornava mercadoria, ficando fora do mercado de filmes no próprio país. (CAETANO et al., 2005). As leis de incentivo propiciaram que se voltasse a fazer filmes, mas não houve a mesma preocupação com a circulação dos mesmos, sem interesse das distribuidoras e sem espaço nas salas de cinema.

### 2.3 – A UTOPIA DE GLAUBER

O cinema brasileiro ao longo de sua existência passou por várias fases e movimentos. Mas o movimento considerado como a tradição cinematográfica brasileira é o Cinema Novo com sua perspectiva revolucionária sob o discurso utópico de Glauber Rocha. Tendo como principal característica a preocupação com temáticas brasileira, Glauber – principal ícone, teórico, e ativista desse movimento, “buscou em seus filmes, um teatro capaz de projetar o drama na história, incorporando mitos e, ao mesmo tempo, mergulhando na camada mais baixa – mas não menos decisiva – dos interesses de classes e das nações imperiais a combater.” (XAVIER, 2004, p.20).

A teoria utópica de Glauber fundava-se em um projeto “de descolonização e de combate à linguagem do cinema hollywoodiano” (CARDOSO, 2007, p.27).

Lúcia Nagib aponta que dentre as questões estéticas e revolucionárias de Glauber, em sua obra existe em especial, a questão do mar utópico. Em seu livro “A utopia no cinema brasileiro” a autora em capítulo dedicado a utopia e o mar glauberiano, nos mostra que os filmes da Retomada de alguma maneira bebem na fonte do Cinema Novo e de Glauber Rocha. Defende a hipótese de que Glauber era profundo conhecedor de mitos dos sertanejos e profecias aquáticas as quais estão presentes na tradição oral nordestina e este, não se privou de explorá-las em suas obras. Em alguns de seus filmes, Glauber Rocha explora profecias atribuídas a Antônio Conselheiro e Corisco. “O sertão vai virar praia e a praia virar sertão”-

profecia supostamente proferida por Conselheiro e encontrada em um caderno manuscrito e transcrito por Euclides da Cunha em *Os Sertões*. (2006, p.28-29).

A riqueza e a complexidade das imagens marítimas de Glauber as tornaram a principal matriz dos motivos utópicos hoje disponíveis no cinema brasileiro. O momento da retomada da produção cinematográfica no Brasil, a partir de meados de 1990, trouxe de volta mitos e impulsos inaugurais ligados à formação do Brasil e à identidade nacional, abrindo novamente espaço para o pensamento utópico. (NAGIB, 2006, p.25).

Mas o projeto de Glauber Rocha ia além: sua ambição era um cinema tricontinental (América Latina – África- Ásia) que combateria os colonizadores: “do político para o estético, do estético para o ético-religioso [...] pontos de convergência entre análise política, mística popular e utopia redentora” (CARDOSO, 2007, p.248).

Em sua análise, o historiador consegue reunir os princípios desse projeto utópico a partir de *Cabeças Cortadas*, um filme de Glauber:

a primeira refere-se ao movimento mais amplo de crítica à cultura européia [...], na segunda trata-se de uma crítica política, com bases históricas, ao poder das elites, particularmente herança autoritária e golpista da América Latina e, finalmente, a terceira dimensão, diz respeito à valorização mística e popular, fundada numa força mítica que personifica o desejo de transformação social e projeta o cinema tricontinental como utopia e redenção dos povos subdesenvolvidos. (CARDOSO, 2007, p.108).

Cardoso em sua tese reconhece que o Cinema Novo é considerado um marco e, nos debates durante a Retomada, esteve presente em debates e reflexões sobre os impasses do cinema brasileiro. Havia também comparações entre as tentativas de apoio do governo com a com a experiência da Embrafilme. As comparações compreendiam questões de narrativas não convencionais, formas de representação do real, fotografia, a relação com o espectador, modelos de produção e a permanência de certos temas. Dentre eles, como já apontamos, encontramos as análises de Lúcia Nagib.

A autora propõe uma reflexão sobre as origens e particularidades do mar glauberiano e sua reapropriação pelo cinema da Retomada. Usa como matrizes as obras *Deus e o diabo na terra do sol* e *Terra em Transe*, nos quais o mar tem seu papel de destaque: no primeiro uma imagem do mar substitui a do sertão e, no segundo, um imenso mar é percorrido por uma câmera aérea atingindo uma montanha ao qual aparece o título de “Eldorado”. (2006, p.25). Lembramos que a palavra “Eldorado” remete às lendas pré colombianas de uma cidade fantasiosa que existiria no Novo Mundo onde tudo seria feito de ouro. No começo dos anos 1990, tal reapropriação do mar começa com o filme *Terra Estrangeira* (1995), filme que retrata as dificuldades do período Collor e onde o mar deve ser transposto em direção oposta à feita pelos colonizadores, pois a esperança em um governo eleito democraticamente parece ter

falhado. “Adotando a mesma palavra “terra” recorrente nos títulos de Glauber, o filme faz o caminho inverso daquele dos descobridores, descrevendo a perda do paraíso reencontrado cinco séculos atrás, enquanto devolve seus personagens brasileiros à antiga pátria européia, Portugal.” (NAGIB, 2006, p.44).

Ainda segundo a autora, a partir de *Terra Estrangeira* é crescente o número de obras que retomaram o nordeste seco de Glauber, todavia sob um olhar “nostálgico e atualizador”. São os filmes que ficaram conhecidos como *árido movies*, nos quais os cineastas concretizam a profecia de Glauber de o sertão virar mar, apresentando um Nordeste colorido, verde, com o Velho Chico no período da cheia como em *Baile Perfumado* (1997), ou com histórias que mais parecem lendas contadas à beira-mar em *Corisco e Dadá* (1996), de Rosemberg Cariry. Alguns filmes admitem dialogar de maneira direta com filmes de Glauber Rocha. É o caso de *Sertão das Memórias*, (1996), de José Araújo onde existe um dragão a ser combatido - referência direta ao *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969).

Glauber, em um debate sobre *Deus e o diabo* em 1964, tenta explicar a questão do mar no filme:

Existe um ensaio sobre isso, de Fernando Diniz Gonçalves, dizendo que a obsessão fundamental do sertanejo é ver o mar. [...] Essa obsessão é que marca toda a evolução de Manuel: no final ele corre. Corre pra onde? Corre em direção ao mar, que é o que tem na cabeça como obsessão mística. Mas quem chega ao mar não é o personagem: quem chega ao mar sou eu, com a câmera, mostrando o mar como uma abertura de tudo que aquilo pode significar, inclusive de explosão revolucionária propriamente dita. Assim, o mar tem uma significação de liberdade ampla e de levante: vem o mar com o povo gritando no coro. [...] No momento em que a platéia reage, ela tem um banho... Ela tem um banho de mar contra aquilo tudo. (VIANY, 1999, p.62-63).

Além desses, muitos outros de filmes desse período começam ou exibem em momentos notáveis imagens de uma imensidão de água ou do mar, como em *Carlota Joaquina* e *Hans Staden*, ambos analisados neste trabalho. *Hans Staden* também dialoga com outra obra cinemanovista: é inspirado em *Como Era Gostoso o meu Francês* (1971), de Nelson Pereira dos Santos. (ORICCHIO, 2003).

Ismail Xavier argumenta que a miséria consolidou a estética iniciada no Cinema Novo. Para o crítico os filmes da Retomada, principalmente dos primeiros anos, é evidente esse diálogo com o cinema dos anos 1960-70. As temáticas tenderam um para a política e questões de identidades, tendo como palco de fundo sertão ou favela em diferentes regiões do território nacional. “Os anos 90 têm feito valer a presença da tradição, de um cinema brasileiro que, enfim, mostra ter uma história, não sendo mais possível a ideia de um recomeço absoluto.” (XAVIER, 2009, p.121).

Passada a fase de Collor, a chegada do Plano Real dá novo fôlego ao cinema com as políticas de fomento e a esperança de uma moeda forte. Neste momento, Nagib esclarece que ocorre um “redescobrimto” do país, e nesse movimento “recicla-se também o mar utópico”. É nesse momento que aparecem os *árido movies*, filmes que de forma “lustrosa”, aparentam superar a “situação conflituosa entre o sertão e o mar.” (2006, p.50-52).

Lembramos que os filmes que abordavam a temática do sertão eram chamados de *nordesterns*<sup>3</sup>. O termo *árido-movie*, que começou com *Baile Perfumado*, acabou sendo incorporado a esse novo jeito de retratar o sertão que agora, não é seco e estéril, mas colorido e vivo. Não obstante, Lirio Ferreira em 2005, finaliza mais um filme chamado *Árido Movie*, que segundo o diretor, é uma homenagem ao período em que *Baile* foi realizado. (CALAZANS, 2008).

Na fase final da Retomada, encontrando-se novamente com problemas, a produção cinematográfica nesse momento mais focada em dramas urbanos, tendo a favela e o tráfico de drogas como carros chefes, o mar não fora desprezado. Em *O primeiro dia* (1999), um nordestino que no Rio se torna bandido, consegue alcançar o mar, mas é morto na praia. Para a autora, enquanto utopia interrompida, o “usufruto do paraíso marítimo volta a ser privilégio exclusivo das classes dominantes.” (NAGIB, 2006, p.55; p.57).

Nagib finalmente mostra que o mar utópico do cinema brasileiro recente termina se reencontrando com Truffaut. É na sequencia final de *Abril despedaçado* (2001), a qual, sem nenhuma explicação lógica, o protagonista atravessa o sertão e chega ao mar. Através da montagem, pode-se ver a expressão comovida do sertanejo diante de tanta grandeza. “Sentimental e inexplicável, esse final é pura nostalgia da utopia cinematográfica individualista de Truffaut, combinada à social de Glauber. [...] Mas trata-se de uma utopia virtual, cujo objetivo não é a sociedade nem o indivíduo, mas o próprio cinema.” (2006, p.57).

É interessante observar com base na ideia defendida por Nagib (2006) que coincidentemente (ou não), as alusões ao mar utópico terminam quase que simultaneamente ao momento que a Retomada também termina, bem como as explícitas referências e homenagens ao Cinema Novo. A ruptura como já dissemos anteriormente é *Cidade de Deus* (2002). A essa altura, o cinema brasileiro já contava com a Ancine, além de passar por uma nova fase encabeçada pela produtora que se tornaria a mais importante do cinema brasileiro – a Globo filmes, que introduziu e consolidou no cinema a estética televisiva.

---

<sup>3</sup> Termo encontrado em críticas de Paulo Emílio Salles e Glauber Rocha.

### 3 - O ÚLTIMO HOMEM NÃO VAI AO CINEMA

A memória é fundamental para identidade e coesão dos grupos, dá “consciência de identidade através do tempo” para os mesmos. (HALBWACHS, 2004, p.87).

Neste capítulo pretendemos debater algumas questões relacionadas à identidade brasileira desde os primeiros estudos sobre o tema até a identidade típica do homem pós moderno dos 1990. As mudanças no panorama político e econômico no Brasil e no mundo que, a partir da década de 1980, acabaram por influenciar as formas de pensar e agir na última década do século XX, e como o triunfo da televisão no caso brasileiro, pôs em risco a hegemonia do cinema. O historiador Jacque Le Goff reconhecendo a memória como elemento primordial da identidade, constata que sua busca, “na febre e na angústia”, é o motor das sociedades contemporâneas. (LE GOFF, 1996, p.469).

#### 3.1 – A IDENTIDADE DO ESTADO-NAÇÃO BRASILEIRO

Para tentarmos compreender o que viria a ser uma identidade nacional, precisamos explanar brevemente os debates e tentativas de determinar o que é a/uma identidade brasileira.

Os primeiros estudos que tentaram definir nossa identidade aparecem em fins do século XIX. Autores com Nina Rodrigues, Silvio Romero e Euclides da Cunha, baseando-se em teorias em voga como o positivismo e o evolucionismo, tentaram justificar o “atraso” brasileiro ante a “superioridade” da civilização européia. “[...] o hiato entre teoria e sociedade, só pode ser compreendido quando combinado a outros conceitos que permitem considerar o porquê do ‘atraso’ do país.” Para tanto, os intelectuais brasileiros se pautaram em dois conceitos principais: a raça e o meio, definindo um “quadro interpretativo da realidade brasileira.” (ORTIZ, 2006, p.15-16). As condições do meio, da geografia, explicariam os fenômenos políticos e econômicos. Conciliado com a questão da raça a equação se completava:

A neurastenia do mulato do litoral se contrapõe, assim, à rigidez do mestiço do interior (Euclides da Cunha); a apatia do mameluco amazonense revela os traços de um clima tropical que o tornaria incapaz de atos previdentes e racionais (Nina Rodrigues). A história brasileira é, desta forma, apreendida em termos deterministas, clima e raça explicando a natureza indolente do brasileiro, as manifestações túbias e inseguras da elite intelectual, o lirismo quente dos poetas da terra, o nervosismo e a sexualidade desenfreada do mulato. (ORTIZ, 2006, p.16)

Na obra de José de Alencar (1829-1877), Valdeci Borges identificou tentativas embrionárias de explicação da identidade brasileira: “Num procedimento relacional, experimentava-se a ambiguidade de recorrer aos padrões culturais europeus, diante dos quais se curvava, mas, ao mesmo tempo, buscava-se na natureza local a base para a construção da identidade e afirmação nacional.” (BORGES, 2006).

Com o advento da Abolição, uma nova questão surge: a inserção do negro como cidadão. Ortiz nos mostra que intelectuais da época tiveram que reavaliar suas posições pondo os negros como “cidadão de segunda classe”, porém “acima” dos índios, que estariam condenados ao desaparecimento. É neste momento que se elabora a teoria da combinação das três raças como formadoras do brasileiro, mas reservando à raça branca posição de superioridade. Está formado o mito fundador que “conta a origem do moderno Estado brasileiro” (2006, p.38).

Nas primeiras décadas do século XX aceleram os processos de urbanização e industrialização, surgindo um proletariado urbano. Nos anos 1910, Lopes identificou Raul Pederneiras, homem da elite burguesa, que demonstrou grande interesse pela identidade nacional, forjada pelo diálogo interclasses e interétnico. Este elaborou um *Glossário de gíria Geringonça carioca* defendendo: “A geringonça carioca nasceu do vulgo híbrido, da mestiçagem que formou a nacionalidade. A primeira a destacar-se foi a do capoeira” (PEDERNEIRAS apud LOPES, 1920, p.3, grifo do autor).

Entre 1908 e 1911, com a estabilização da energia elétrica, o cinema brasileiro teve sua *Belle Époque*. Esse fenômeno se deu pela abertura de inúmeras salas e pelo fato dos empresários da época também atuarem como importadores e produtores. Os filmes baseados em crimes locais tornaram-se um sucesso. Encontramos em Paulo Emílio Salles Gomes (1980) enunciados de outros gêneros experimentados nesse período: melodramas tradicionais, dramas históricos, patrióticos, abordando temas religiosos, comédias em grande número e por fim, temas carnavalescos.

Eliana Dutra em seu artigo sobre o pensamento de Plínio Salgado – escritor modernista, jornalista, político e fundador da Ação Integralista Brasileira esclarece o pensamento em voga na época: “a ‘Nação’ de Plínio Salgado, nos seus escritos dos anos 20 e 30, é um constructo mítico, de caráter épico, forjado num momento da história brasileira onde a definição do caráter nacional brasileiro era um pré requisito indispensável à escolha de modelos e estabelecimento de padrões, de sociabilidade política.” (DUTRA, 1999, grifo da autora). Para Dutra estabelecer um perfil do ‘ser brasileiro’ era o pensamento compartilhado por muitos ensaístas da época. O que estava em jogo era a obtenção de resultados que corroborassem para a construção de uma cultura brasileira.

No cinema, aparecem os ciclos regionais. Para Moraes (2006) nesse período surgiram movimentos espalhados pelo país, dando força ao cinema nacional. A partir daí, “os Ciclos Regionais serviram como alicerce para a fixação da identidade do cinema nacional” (MORAIS, 2006, p.68).

Com a Revolução de 30, o Estado precisava buscar novas teorias que se enquadrassem melhor à nova realidade social. Neste momento, autores como Sérgio Buarque de Holanda, Caio Prado Jr. e Gilberto Freyre se debruçam sobre a temática da identidade, sendo “decisivos na reorientação da historiografia brasileira.” (ORTIZ, 2006, p.40). Gilberto Freyre publica o clássico *Casa Grande e Senzala*, substituindo o conceito de *raça* pelo de *cultura*, isentando o mestiço da inércia hereditária transformando assim, um aspecto negativo em positivo, contribuindo para arrematar um perfil de identidade. “o mito das três raças torna-se então plausível e pode se atualizar como ritual. [...] O que era mestiço torna-se nacional.” (ORTIZ, 2006, p.41). O Estado Novo em conjunto, decidira privilegiar o que seria a identidade nacional exaltando elementos da cultura popular como o carnaval, o samba, a feijoada e o futebol. (DUMONT; FLÉCHET, 2014).

Entre os anos 1930-40, Humberto Mauro dirigiu três filmes de temática histórica: *A Inconfidência Mineira* (1936), *O Descobrimento do Brasil* (1937) e *Os Bandeirantes* (1940). A Cinédia conseguiu estabelecer um modelo que assegurou a produção de filmes brasileiros por quase vinte anos: “a comédia musical, tanto na modalidade carnavalesca quanto nas outras que ficaram conhecidas sob a denominação genérica de ‘chanchada’”. (GOMES, 1980, p.72).

A Atlântica, produtora fundada em 1943, estreia com *Moleque Tião* (1943) e deixa claro seu projeto de abordar temas brasileiros, mas também atuar ativamente para gerar lucros. Contudo, tão logo firmou contrato com a cadeia de exibição de Luiz Severiano Ribeiro, suas produções tornaram-se majoritariamente chanchadas.

Em meados da década de 1950 foi criado o ISEB – Instituto Superior de Estudos Brasileiros, o qual tinha como objetivos o estudo, o ensino e a divulgação das ciências sociais, com o intuito de uma compreensão crítica da realidade brasileira além do incentivo e a promoção do desenvolvimento nacional. Elaine Lourenço em artigo oferece um esclarecimento sobre a fundação e atuação desse instituto:

Segundo Caio Navarro de Toledo, o Iseb é herdeiro do Instituto Brasileiro de Economia, Sociologia e Política (Ibesp), fundado em 1952 e que realizava periodicamente encontros interdisciplinares que discutiam a realidade brasileira. A aproximação de parte dos intelectuais fundadores com o poder federal lhes permitirá fazer uma transição do Ibesp, uma entidade particular, para o Iseb, vinculado ao Ministério da Educação e Cultura (LOURENÇO, 2008).

Para estes intelectuais “alienação” e “situação colonial” eram palavras constantes, e a superação dessa condição “seria o fim da alienação, e esta se daria por meio de uma transformação cultural. Somente o nacionalismo e o desenvolvimentismo poderiam promover uma transformação nas condições coloniais do país.” (DIAS, 1996, p.61).

Estando em atividade entre 1955 até 1964, quando foi extinto pelos militares, o Instituto passou por muitas fases, sempre com a característica de heterogeneidade de seus integrantes. Lourenço reforça que foi no período entre 1961 (ano da fundação do CPC) a 1964, que o ISEB assumiu uma atuação “mais marcante da esquerda e que mais se aproximou dos movimentos sociais da época.” (LOURENÇO, 2008).

Nos anos 1960, o ISEB perde sua forma, mas aparece o CPC – Centro Popular de Cultura vinculado a União Nacional dos Estudantes – UNE.

O Centro Popular de Cultura – CPC foi fundado no final de 1961 por Leon Hirszman, Carlos Estevam Martins e Oduvaldo Viana Filho. Surgiu a partir do Teatro de Arena, criado em São Paulo por alguns teatrólogos como Vianinha, Augusto Boal e Guarnieri. Estes tinham como objetivo fazer um teatro que conscientizasse a população através da criação de uma dramaturgia nacional que colocasse em cena fatos ligados à história e à realidade do país. (DIAS, 1996, p.63).

Os intelectuais do CPC seguem o conceito isebiano de alienação cultural. Esse pensamento irá influenciar escritos, mas também o teatro e o cinema. O CPC era “formado por estudantes universitários, a principal plateia do Cinema Novo, e artistas cujo objetivo era a produção de obras artísticas que levassem o público a refletir sobre a realidade social brasileira.”. A mesma autora reforça que Leon Hirszman também fora o responsável pela fundação da Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro. (DIAS, 1996, p.5).

Ortiz (2006) diz que, no campo cinematográfico fica evidente essa influência em dois textos: *Uma Situação Colonial*, de Paulo Emílio Salles e *Uma Estética da Fome*, de Glauber Rocha. Foi do CPC que saiu *Cinco Vezes Favela* – filme que reunia cinco curtas metragens de diretores estreantes, jovens engajados nos debates do centro. Glauber Rocha em seu livro *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* exalta a importância do CPC: “O CPC é o mais importante movimento da juventude brasileira de hoje; é uma posição de levar cultura politizante às massas através da poesia, do teatro, da música e do cinema.” (ROCHA, 2003, p.139).

Além de cinema, que aliás não foi o seu forte, o CPC produziu também teatro, música, literatura e artes plásticas – funcionando como índice de um momento efervescente da história da arte no Brasil, em que os ideais políticos e estéticos estiveram em consonância. Após a renúncia de Jânio Quadros, o entusiasmo foi alimentado pela posse do presidente João Goulart, um momento de fortalecimento das demandas políticas de trabalhadores rurais e urbanos. (PINTO, 2013, p.93-94).

Para Paulo Emílio Sales Gomes, *Barravento* (1961) e *Cinco vezes favela* (1962) deflagram a “erupção” do Cinema Novo que se tornou responsável pela grande maioria dos filmes nacionais importantes das décadas de 1960-70. Esse movimento “notadamente carioca,

engloba de forma pouco discriminada tudo o que se fez de melhor – em matéria de ficção ou documentário – no moderno cinema brasileiro.” (1980, p.78).

Com o golpe de 1964 tanto o ISEB quanto o CPC foram extintos. Mas como esclarece Ortiz (2006, p.130), o “Estado autoritário tem a necessidade de reinterpretar as categorias de nacional e popular, e pouco a pouco desenvolve uma política de cultura que busca concretizar a realização de uma identidade ‘autenticamente’ brasileira.”. Lembramos ainda que foi nesse período que a Embrafilme e muitos outros órgãos como a Funarte e o Conselho Nacional de Cultura foram criados e largamente apoiados pelo governo.

Durante a Ditadura Militar a questão da identidade parecia primordial. O Estado estabeleceu políticas de cultura em âmbito nacional. “O nacionalismo das novas produções brasileiras, das manifestações folclóricas, do turismo é nesse sentido puramente simbólico, mas ele recupera uma identidade nacional que se encontra harmoniosamente fixada no nível do imaginário.” (ORTIZ, 2006, p.78).

Em 1966 por decreto, foi criado o Conselho Federal de Cultura – CFC que entre 1967 e 1975 atuou como o principal órgão responsável pelas políticas culturais. Maia informa que, salvo diferenças partidárias, os grupos que trabalhavam nos setores culturais e educacionais partilhavam a ideia de “otimismo”. Esse discurso foi largamente usado em políticas de Estado podendo ser observado nas políticas educacionais e culturais bem como nas propagandas políticas, “buscando reforçar no imaginário social uma ideia do Brasil como um ‘país ordeiro’, ‘povo pacífico’ e em processo de desenvolvimento.” (MAIA, 2014).

Ortiz observa que nesse período de incentivos, a política de turismo sofreu “um impacto importante no processo de mercantilização da cultura popular.” (ORTIZ, 2006, p.87). O CFC junto com o MEC define mais uma vez o que é cultura brasileira: diversidade regional com culturas plurais. As políticas culturais seguirão fomentando a cultura, mas também se voltarão para questão do patrimônio e memória com a criação do Instituto Pró-Memória e criação de políticas de salvaguarda de bens culturais.

Paulo Emílio Sales Gomes, entre 1966 e 1973 publica três artigos que compõe o livro *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Partindo da ideia já publicada de “situação colonial”, o crítico também se vale do termo “subdesenvolvimento” para analisar o cinema brasileiro desde seu início, relacionando a produção cultural com o esquema econômico – exportar matéria-prima e importar produtos manufaturados. Sua conclusão é que a conhecida frase: “Em cinema o subdesenvolvimento não é um etapa, um estágio, mas um estado” (1980, p.85). Se referindo a todos os cinemas subdesenvolvidos, esse “estado” é efetivado pela

dominação estrangeira nos mercados culturais, gerando grande obstáculo para o desenvolvimento das cinematografias.

### 3.2 – A ALDEIA GLOBAL<sup>4</sup> VERSUS O TERRITÓRIO NACIONAL: A PERDA DE IDENTIDADE INEXISTENTE E A ATUALIZAÇÃO DO SER BRASILEIRO

Identidade, para Stuart Hall é um conceito bastante complexo, pouco desenvolvido e compreendido na ciência social contemporânea. O que o autor quer dizer que esse é um campo escorregadio, não se podendo “oferecer afirmações conclusivas ou fazer julgamentos seguros sobre alegações e proposições teóricas.” (2011, p.9). O autor defende que nas últimas décadas do século XX, entretanto, mudanças estruturais diferentes estão transformando as sociedades modernas. Tais mudanças acabam por fragmentar as paisagens culturais, as quais antes forneciam sólidas localizações para os indivíduos sociais.

Hobsbawm (1995) argumenta que a mudança mais significativa da segunda metade do século XX é a morte do campesinato. Na América Latina, no intervalo de 20 anos, a população camponesa foi reduzida pela metade na maioria dos países, incluindo o Brasil. E Nora (1993) usa como exemplo o fim do campesinato, para associar a nossa perda memória: “fim das sociedades-memória”, “fim das ideologias-memória”.

Hall atribui as mudanças sobre a identidade cultural ao processo de globalização. Temos assim, uma nova concepção de sujeito: o *sujeito pós moderno*, fragmentado, “composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias. [...] O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos.” (HALL, 2011, p.12-13).

O Brasil onde os esforços do Estado para uma definição e difusão da identidade nacional, bem como as produções do Cinema Novo que entre as décadas de 1960 e 1970 traziam a questão da identidade nacional ao debate, também será afetado pelas mudanças descritas por Hall.

Desde meados dos anos de 1970, a televisão no país se consolidara como principal meio de comunicação. Rapidamente o cinema se tornou um veículo menor e seu sistema exibidor considerado arcaico, se degenerou. Nilton Louzada acrescenta: “o cinema popular [...] entra em parafuso, o público deserta as salas e, com isso, o próprio gosto experimenta uma espécie de regressão.” (LOUZADA, 2003, p.10).

Antônio Costa observou uma queda violenta dos números de bilheteria usando os Estados Unidos (maior mercado) como exemplo, redução da produção e o fechamento de salas

---

<sup>4</sup> Termo baseado nas explicações de Otávio Ianni, 2001.

de exibição. No entanto, constata que o “consumo de filmes através da televisão aumenta de modo vertiginoso.”, sugerindo que uma nova tecnologia surgiu pra substituir o cinema, o homevideo. (COSTA, 2003, p.133).

Paulo Emílio Sales Gomes no mesmo periodo reconhecia que a televisão já havia desbancado o cinema de seu papel no campo do entretenimento. Mas o que é mais caro para o crítico, não é essa substituição de meio e de linguagem, mas a permanência do “escandaloso desequilíbrio entre o interesse nacional e o estrangeiro.” (GOMES, 1980, p.93).

Nos anos 1980 e 1990, com a ajuda da televisão e do massivo consumo de bens culturais estrangeiros, principalmente estadunidenses, o brasileiro também sofrerá com as mudanças globais.

As utopias terceiro-mundistas foram definhando ao longo da década de 1980, também a noção de Terceiro Cinema foi gradualmente perdendo lugar. [...] Também na década de 1980, começamos a assistir ao caos do segundo mundo, culminando na sua “dissolução” como segundo mundo, simbolizada pela queda do Muro de Berlim em 1989. (PRYSTHON, 2010, p.168, grifo da autora).

A autora conclui que com essa mudança, outras formas de representação foram criadas, já que a “apologia do oprimido” parecia não funcionar mais. (PRYSTHON, 2010, p.168).

Ismail Xavier, em entrevista, diz que nos anos de 1980, majoritariamente em sua segunda metade, cineastas darão mais privilegio às obras experimentais opondo-se à tão cara estética do Cinema Novo. “Isso gerou um cinema mais afinado aos artificios do cinema industria que descartava a estética da fome e recusava o imperativo da ‘cor local’” (XAVIER, 2009, p.120, grifo do autor). Xavier defende que entre os cineastas do Lixo, eram comuns declarações pós modernas, propensos a simulacros e com interesse de explorar o imaginário urbano.

Nas metrópoles, Jameson destaca o aparecimento do *filme nostálgico* nos anos de 1980, consequencia do capitalismo tardio e de uma sociedade que não é mais capaz de “imaginar qualquer tipo de futuro” (1996, p.292). Nagib argumenta que Jameson identificou que a partir de meados dos anos de 1980, o cinema tendeu “à reciclagem do passado na forma de citação, paródia de gêneros consagrados e estetização da violência” (2006, p.15-16). Analisando a cultura do capitalismo tardio, o autor detecta que “tudo na nossa cultura sugere que, no fim das contas, não paramos de nos preocupar com a história.” (JAMESON, 1996, p.292).

Pois é através dos assim chamados filmes de nostalgia que o procedimento propriamente alegórico do passado tornou-se possível; é porque o aparato formal dos filmes de nostalgia nos treinou a consumir o passado em termos de

imagens sofisticadas que essas novas formas e colocações mais complexas da 'pós-nostalgia' se tornaram possíveis. (JAMESON, 1996, p.293, grifo do autor).

Após os anos de limbo do cinema brasileiro (1990-1994), os primeiros filmes da Retomada já aparecem debatendo questões políticas e nacionais. Fica evidente o diálogo com o cinema dos anos 60-70. Como um todo, “tivemos uma safra de filmes que retomam a questão nacional dentro de novos parâmetros, empenhados num trabalho de revisão histórica que passa por certos gêneros, como o filme de cangaço, a superprodução a adaptação literária.” (XAVIER, 2009, p.120). Para Jelin (2002) o fato memorado é expresso em forma de narrativa e vai se convertendo da maneira que o sujeito edifica um sentido do passado. Podemos a partir dessa afirmação fazer um paralelo dos filmes históricos produzidos nos anos 1960 e os produzidos nos anos 1990.

A política do *salve-se quem puder* reflete bem a situação vivida no Brasil e no mundo. São tempos de procurar soluções individuais e localizadas. A ausência de horizonte utópico gerou para Ismail Xavier uma galeria de “personagens ressentidas” no cinema dessa década. “Com diferenças internas importantes, em filmes de valor diversos, o ressentimento aparece” (XAVIER, 2009, p.95). Para Sarmiento (2005), a década de 1990 foi o palco das “desilusões utópicas”, com um cinema herdeiro da “geração perdida” vivendo as mudanças político econômicas que estavam acontecendo. Oricchio ressalta que (2003, p.104) “As pessoas se ocupavam dos seus problemas e o cinema deveria refletir a posição umbilical e narcísica de determinado momento histórico.”. Sintoma do capitalismo tardio podendo ser apontado no cinema brasileiro, mas também mundial, a fragmentação de concepção e teórica, provaram a incapacidade do sujeito pós moderno de elaborar alguma proposta estética que consolidasse uma verdadeira escola. (NÓVOA, 2008b).

Embora não tenha havido projeto em comum, Xavier defende que existiu uma concepção do “brasileiro”, uma redefinição dos tipos numa política individual de identidade. “Em verdade, a identidade nacional foi, de certa forma, o traço maior do filme de mercado, seja o espetáculo mais caro, seja o filme barato de enorme sucesso como a comédia de Carla Camurati”. (XAVIER, 2009, p.122). Reflexo da globalização que possibilita combinar o local e o global, continuidade e descontinuidade (IANNI, 2001).

A socióloga Elizabeth Jelin (2002) argumenta que o passado sustenta o grupo. Para definir os limites de identidade (nacional, política, de gênero, etc.), o sujeito adota certas memórias e ritos para se colocar em oposição ao outro. Esses limites transformam-se nos quadros sociais das memórias. Angela Prysthon (2010, p.172) identifica no cinema latino

americano ao longo dos anos 1990, uma clara “inclinação para o passado”, numa investida explícita de “rearticulação da tradição” que parecem ser sintomas da nostalgia, mas podem ser atestados de um diálogo entre a modernidade e essa tradição. Na modernidade coexistem temporalidades contraditórias, e o sentido de modernizar é associado muitas vezes a tornar contemporâneo o que é pretérito. E “às vezes, são diversos os pretéritos herdados ou recriados em configuração presentes.” (IANNI, 2001, p.112).

Outra característica apontada por Xavier são as tentativas de tratar a identidade a partir da alteridade no encontro inesperado que é proporcionado por uma vontade ou necessidade, ou ambos e se dá pela migração. No cinema contemporâneo a viagem, enquanto marca central é

digna de análise pelo que tem de poder de alusão a questões centrais da conjuntura atual, em que a ideia de experiência local se dissolve em diferentes conexões fora da vista, não-representáveis, colocando a produção ficcional em busca de balizas e de novas formas de interação entre as personagens. (XAVIER, 2009, p.139).

O componente estrangeiro no cinema dos anos 1990 foi uma das formas de discursos de alteridade e identidade. Para o crítico tivemos filmes que mostram estrangeiros como figuras de serenidade, capazes de inverterem seus pontos de vista para compreender a situação que estão passando. “o estrangeiro é racional, e os nacionais, gente imersa num conflito irracional, ou de difícil compreensão.” (XAVIER, 2009, p.93). Nesses encontros peculiares, o choque é nítido por uma profunda alteridade, mas os destinos se confundem por algum motivo que marca suas vidas. “Curiosamente, é na temática da amizade impossível, sem efeito prático ou com efeitos trágicos, que os cineastas vão expressar o modo de entender sua própria condição na conjuntura social do momento.” (XAVIER, 2009, p. 145). Com a presença de não brasileiros, os filmes requerem legendas. É notável a presença desse elemento estrangeiro nos filmes de temática histórica. Mesmo se tratando de propostas individuais pode-se perceber nessas o padrão das posições exercidas pelo ocupante e pelo ocupado, usando os termos de Paulo Emílio Salles Gomes.

Em 1997 a TV Globo criou a Globo Filmes, voltada apenas para a coprodução de longas metragens. Desde então o “padrão globo de qualidade” vem se enraizando no cinema. A retórica da Globo de nacional-popular começava a redefinir uma hegemonia no cinema. A entrada das organizações Globo no cinema – note-se que sua atuação é de coprodução – levou mais espectadores ao cinema, mas não fez um pacto de exibir os filmes na TV. Seu acordo de financiamento oferece amplo espaço na mídia (anúncios de TV, jornais impressos e *cross*

*media*<sup>5</sup>) na época da estreia. Ou seja, mesmo não investindo diretamente, a empresa garante uma divulgação nacional capaz de chegar a todos os cantos do país. (BUTCHER, 2005).

O cinema da Retomada, repleto de personagens estrangeiras e diverso nas línguas, com superproduções, destacando diferentes partes do território nacional, parece, para Jorge Nóvoa ainda padecer dos percalços da dicotomia “cinema do ocupante” e “cinema do ocupado”. O historiador defende que desde a internacionalização do capital, não existe mais “o de dentro ou o de fora, porque tudo é de dentro e de fora” a partir da mundialização neoliberal. (NOVOA, 2008b, p.177).

Um fenômeno apontado por críticos da *Revista Contracampo* nos chamou a atenção. “Impressiona que, mesmo mantendo constantemente a produção de cinema, o Estado não se organize para que estes filmes cheguem a seu público.” (CAETANO et al., 2005, p.26). Dez anos depois do começo da Retomada, em 2005, a TV pública ainda não exibia filmes feitos com incentivos fiscais.

### 3.3 – A VOLTA DOS QUE NÃO FORAM: RETOMANDO ESPECTROS DA PRODUÇÃO NACIONAL

Ao longo desta pesquisa, fomos nos deparando com indícios, relatos de um montante de filmes que, mesmo produzidos no período recortado previamente, não se encontram usualmente em listas amadoras ou profissionais. Filmes que, sendo produtos de cineastas consagrados ou não, aparentemente não mereceram uma linha sequer em obras que pensam e escrevem sobre cinema. Poucos títulos, que acreditamos por se tratarem de cineastas conhecidos, ainda mereceram uma pequena menção, mas foi em Filipe Furtado (2005), que pudemos conhecer melhor essa *História espectral do cinema do cinema brasileiro*.

Para Filipe Furtado (2005) existe um grande espectro do cinema brasileiro. Filmes que, conseguindo serem exibidos, tiveram poucas centenas de espectadores; ou foram mal recebidos pelo público e/ou crítica. Mas o autor insiste, e concordamos que, mesmo assim, esses filmes existem. Como todo trabalho precisa de um recorte, o autor detém-se apenas em longas metragens. E como nosso viés é a memória – esse jogo entre lembrar e esquecer – decidimos agradecer nessa seção, a partir do recorte de Furtado, essa história espectral, como o crítico denomina.

Para além do problema da distribuição – questão que assombra o cinema nacional, Furtado aponta outro grande problema: a dependência da Riofilme. Esta distribuidora criada em 1992, com doação da própria prefeitura do Rio, foi “responsável pela distribuição quase total

---

<sup>5</sup> Citação e promoção nos programas da emissora.

dos filmes brasileiros produzidos na década de 1990” (MARSON, 2009, p.52). Ou seja: um cineasta que tivesse conseguido finalizar sua obra, ainda tinha que esperar na fila da Riofilme para ser distribuído. Isso aconteceu com filmes que, independente da recepção, teriam lugar no panteão como *O signo do caos e É tudo Brasil*, de Rogério Sganzerla, cineasta conhecido, aclamado e com público fiel, o segundo filme tendo que esperar por dois anos para ser lançado pela distribuidora. Filmes que perderam seu *timing*, por abordarem temas e/ou se aproveitarem de atores conhecidos no momento da realização, mas só conseguirem entrar no circuito 5, 6, ou 7 anos depois. (FURTADO, 2005).

A anedota relatada por um membro da equipe de divulgação do *De Passagem* é muito representativa: resolveu ele na sexta de estréia ver como estava o movimento num shopping próximo ao local da ação central do filme, e descobriu que apesar do filme estar sendo exibido não havia em destaque nenhum cartaz. Até o momento, esta talvez seja a imagem definitiva deste cinema brasileiro: um filme em cartaz sem cartaz. (FURTADO, 2005, p. 205).

O autor também aponta que o público aparentemente não se interessava mais pelo chamado cinema popular. E esse desinteresse teria sido a razão pela qual uma quantidade de filmes estreantes nesse período teria sido relegada. Esse tipo de cinema que por muitos anos tinham público fiel, como por exemplo, as películas de *Oscarito* e chanchadas, não despertavam mais o interesse. “O cinema genuinamente popular desapareceu” (FURTADO, 2005, p.199).

Muitos filmes começam e terminam nos festivais, pois não conseguem chegar às salas de exibição. Ou se chegaram, tiveram público irrisório. Não se trata de considerar o filme bom ou ruim. Furtado insiste que a questão é outra: estes filmes existem e devem circular. (2005, p.201). Com o amparo das leis de incentivo, os cineastas e produtores tornaram-se “reféns” dos departamentos de marketing, que decidiam apoiar um ou outro projeto. O cinema finalmente torna-se mercadoria, todavia ainda com graves problemas nas etapas de distribuição e exibição.

Com a regulamentação da Lei do Audiovisual, ficou sacramentada a visão do cinema (e da cultura em geral) como um negócio. E como negócio, o cinema precisava ser lucrativo, devia ser produzido seguindo as normas do mercado e da indústria cultural. [...] os cineastas dos ‘filmes possíveis’ também lutavam pelo seu espaço, em defesa da concepção do cinema como arte e contra a ideia de cultura como negócio. (MARSON, 2009, p.64).

O que Furtado defende é que se existiu Retomada, esta não foi para todos. Um viés pouco explorado que, segundo o autor, poderia ter gerado todo um novo segmento para a produção nacional - os filmes alternativos (terror, *trash*, pornográficos, etc.) que, como em outros países, após suas crises, voltaram-se para a produção em VHS/DVD ou direto para a TV a cabo. Na verdade podemos observar que tais experiências deram muito certo. O canal HBO

tem todo um segmento de filmes feitos sob encomenda e, recentemente vemos a Netflix – uma gigante plataforma online contendo filmes e seriados, sendo muitos dos segundos produzidos pela própria empresa. No caso brasileiro, mesmo existindo demonstrações dessa vontade nos cineastas, parece não ter interessado o Estado. “O tratamento da grande mídia nesse tipo de trabalho é do *fait drivers*, com frequência de forma paternalista” (FURTADO, 2005, p.201).

Este segmento de filmes produzidos diretamente para o *homevideo* não conseguiu criar raízes na produção cinematográfica nacional, mas segundo Furtado (2005, p.202) expõe uma lacuna, “sugerem que o cinema brasileiro hoje não cumpre sua demanda, a não ser via estas obras fantasmas.”.

Existem ainda, e considerados como espectros para Filipe Furtado, roteiros e projetos que, independente do estágio de pré-produção ou concorrência em editais, nunca existiram. O autor dá um exemplo de exceção curiosa: *Casa das meninas*, de Inácio Araújo é um romance publicado em 1988 que tinha intenção de virar filme. Sua adaptação para o cinema nunca aconteceu, mas o torna “o raro caso de projeto não realizado que de alguma forma chegou a público.” (2005, p.209).

No mais, o clamor feito pelos que defendem o cinema, seja sucesso de público, ou sem público, é que a arte cinematográfica brasileira é muito mais vasta do que se pensa. Podemos encontrar esforços de pesquisadores em tentar trazer à tona estas obras e cineastas esquecidos ou sequer lembrados. A revista *Contracampo* decidiu encarregar-se de publicar “uma série de dossiês críticos sobre diretores brasileiros que, apesar de fundamentais, foram terrivelmente jogados no limbo do esquecimento.” (GARDNIER; TOSI, 2016). Bem como listar todos os cineastas estreados do período pós 1995, contabilizando 114 diretores em seu *Dicionário de cineastas estreados*, na edição nº52 da mesma no ano de 2003.

### 3.4 – O PROJETO CHATÔ: “SER PRUDENTE É ANTES DE TUDO SER MEDÍOCRE”<sup>6</sup>

Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Mello nasceu na Paraíba no final do século XIX. O nome *Chateaubriand* veio de seu avô paterno. Admirador do poeta francês, José Bandeira de Melo comprou uma escola no interior da Paraíba a batizou de Colégio François René Chateaubriand. Logo as pessoas começaram a chamá-lo de seu “José do Chateaubriand”. Com o nascimento de seu primeiro filho, José decide incorporar o sobrenome e registra seu filho com o sobrenome francês. Chatô, que na infância era gago “feio, raquítico, amarelo e opilado” (MORAIS, 2011, p.25), tendo dificuldades de adaptação na escola, aprendeu sozinho

---

<sup>6</sup> Frase dita por Assis Chateaubriand no filme (10:16).

a falar francês, inglês e alemão. Formado em Direito pela Federal de Pernambuco, decide trabalhar em um jornal. Torna-se jornalista e colaborador de dois jornais. Já Rio de Janeiro trabalhou como colaborador d'O Jornal. Não demorou muito para comprá-lo. Tornou-se o magnata das comunicações dono de um império jornalístico – os Diários Associados –, que chegou a reunir dezenas de jornais, revistas e estações de rádio, além de ser o pioneiro da televisão no Brasil, criando a TV Tupi em 1950. Considerado o Cidadão Kane brasileiro, foi ainda senador eleito duas vezes uma pela Paraíba e outra pelo estado do Maranhão, fundador do Museu de Arte de São Paulo – MASP, embaixador do Brasil na Inglaterra e Imortal da Academia Brasileira de Letras. (ACERVO ESTADÃO; ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS). Sua comparação ao Cidadão Kane viria das supostas práticas ilícitas de Assis Chateaubriand, como chantagens, ameaças, e atentados contra inimigos. (MORAIS, 2011).

O filme de Guilherme Fontes é assumidamente baseado no romance homônimo de Fernando de Morais. O projeto inicial de 1995 englobava além da produção de longa metragem, uma série de documentários para TV, uma *Sitcom*, e a venda de fitas de videocassete em bancas de jornal. Para tanto, conseguiu ainda um acordo de coprodução com a produtora de *Francis Ford Copolla*, e para finalizar o filme, criou sua própria empresa, a Guilherme Fontes Produções. É o filme mais emblemático da Retomada. Após incontáveis problemas e escândalos de superfaturamento, e considerado por muito uma lenda, veio a público finalmente em novembro de 2015, na *pós-retomada*<sup>7</sup>.

Na obra, também inspirada no filme Cidadão Kane – a revisão da vida no leito de morte, Assis Chateaubriand participa de um programa de TV no qual está sendo julgado. Os convidados são pessoas importantes em sua vida: duas mulheres, filha, secretária... Chama a atenção que os nomes das personagens não são reais. Questionado, Fontes explicou para Luiz Zanin: “a lei de alforria dos biógrafos acaba de sair e nem estava no horizonte 15 anos atrás. Desse modo, teria de pedir licença e autorização às famílias (pois todos os envolvidos estão mortos) e isso redundaria num trabalho infinito.” (BLOG LUIZ ZANIN, 2016).

Como em um tribunal, as perguntas são feitas para que o júri – no caso o povo\plateia – decida se ele será coroado o rei do Brasil. O filme faz uso de vertigens, *flashbacks* e depoimentos no palco para contar algumas passagens da vida do magnata. A TV é o carro chefe de toda a ideia de produção do filme. É com a imagem de uma TV transmitindo a coroação da rainha Elizabeth II, que o filme começa. O julgamento de Chatô é um programa de TV na TV Tupi – primeira emissora do país e de sua propriedade. A ideia original de Guilherme Fontes

---

<sup>7</sup> Uma pesquisa simples em qualquer site de busca traz numerosos trabalhos usando o termo.

também era fazer do filme uma série de TV além de vender as fitas cassete em bancas de jornal. Ou seja, o *último homem* teria a opção de assistir a obra no conforto de casa graças ao *homevideo*.

*Chatô - O Rei do Brasil* ao longo desses vinte anos sofreu edições e versões, até a versão final apresentada no ano passado. Podemos identificar nesse filme características das produções da Retomada: superprodução - coetânea de *Guerra de Canudos* e temática de um personagem histórico nacional, personagens e línguas estrangeiras, entre outros. Mas por ter passado por edições em diferentes períodos, acreditamos que sua análise deva levar em conta essas atualizações das atualizações. *Chatô* tornou-se história de si mesmo, um filme duplamente de época: da que representa e da que foi feita.

#### 4 - OLHAR PARA TRÁS PARA PODER SEGUIR

Poder contar uma história não é privilégio do historiador. O cinema enquanto arte aprendeu rapidamente a elaborar (re)constituições de diferentes fatos históricos desde seus primórdios; enquanto produtor de representações culturais e sociais analisa os sistemas de representação que mantêm nossos valores, relações e crenças. (FRANÇA, 2010).

Na introdução da coletânea: *A história vai ao cinema*, Mariza Soares e Jorge Ferreira já deixam claro o papel do cinema na contemporaneidade:

[...] o cinema é um importante veículo para a construção da memória de determinados grupos da sociedade brasileira contemporânea. Voltamos, novamente, aos “lugares” de que fala Pierre Nora, para indicar como a memória nacional, antes expressa em prosa, verso e bronze, começa a ser expressar em filmes. (2008, p.12, grifo dos autores).

Esses lugares são para Nora refúgios de memória em uma sociedade que não vive mais suas tradições, em outras palavras, “fala-se tanto em memória porque ela já não existe mais” (NORA, 1993, p.7). Estes lugares emergem da sensação de perda de uma memória espontânea e, por isso, precisamos de cada vez mais criar museus, monumentos e arquivos que são feitos para impedir o esquecimento, imobilizar um *status quo*, materializar o imaterial; são simultaneamente em diferentes medidas materiais, funcionais e simbólicos; são os grandes acontecimentos, a obra histórica e o gênero histórico. (NORA, 1993).

A mesma noção também é defendida por Huyssen quando argumenta que a mundialização do mundo devastou nossas memórias e que “a memória se tornou uma obsessão cultural de proporções monumentais em todos os pontos do planeta” (2000, p. 16). No entanto, para o autor mesmo que os discursos de memória aparentem ser um fenômeno global, seu cerne continua ligado a grupos e às histórias de nações: “o lugar *político* das práticas de memória é ainda nacional e não pós-nacional ou global.” (HUYSSSEN, 2000, p.17, grifo do autor). Essa obsessão pelo passado gerou a obrigação dos grupos de demarcar sua identidade revigorando sua história. (NORA, 1993).

Maurice Halbwachs, em *A memória coletiva* (2004) dirá que a memória do indivíduo sempre se baseia no grupo a que pertence. Quando nos lembramos de algo, essa lembrança se constitui por nossas novas representações no momento. Defendendo uma tese de que a memória é sempre coletiva, o filósofo sustenta argumentando:

Conceder-nos-ão, talvez que um grande número de lembranças reaparecem porque nos são recordadas por outros homens; conceder-nos-ão mesmo que, quando esses homens não são materialmente presentes, se possa falar de memória coletiva quando evocamos um acontecimento que teve lugar na vida do nosso grupo e que considerávamos; e que consideramos ainda agora, no

momento em que nos lembramos, do ponto de vista desse grupo. (HALBWACHS, 2004, p.36).

Acreditamos que esses acontecimentos que tiveram lugar na vida do grupo, tenham influenciado as opções temáticas dos filmes de cada diretor. Bem como seus contatos na infância por seus quadros sociais de memória. Para Halbwachs (2004, p.66) os quadros coletivos de memória representam “correntes de pensamento e experiência onde reencontramos nosso passado” e não se limitam a datas, fórmulas ou nomes. Em outras palavras, os filmes possibilitam aos autores e aos espectadores um reencontro, uma rememoração com o passado coletivo atualizado nas obras. Walter Benjamin (1994, p.205) dirá que a coisa narrada não vem “pura em si”, ela passa pela vida do narrador para depois esse retirá-la de seu ser. Esse aspecto fica mais evidente em se tratando de memória política, na qual o sujeito não se satisfaz em narrar de forma neutra. (BOSI, 1994).

Ademais, para que memórias e imagens subterrâneas venham à tona, alguma força deve deslocá-la e, se tratando da memória coletiva de grupos grandes como a nação, ou uma parcela dela, atribuímos à crise econômica, política e de identidade terem sido um dos estímulos para essa corrente memorialista que ocorreu no cinema brasileiro dos anos 1990, momento onde cineastas revisitaram fatos históricos nos âmbitos do regional, nacional e até pessoal, para retomar o passado, e nossos mitos de origem.

A retomada da memória de personagens históricos vai ao encontro ao que Pollak chamou de acontecimentos “vividos por tabela”, pois se tratando de fatos dos quais contribuíram para a formação da nação, inevitavelmente fazem parte da vida de todos os indivíduos que a formam. No sertão idealizado dos anos 1990, observamos a construção de uma memória a partir da “socialização histórica”, de uma “memória herdada”. (POLLAK, 1992, p.2). Lírio Ferreira e Paulo Caldas, diretores de *Baile Perfumado* (1997), um dos filmes analisados, nos apresentam um Lampião íntimo, um homem comum, muito além do mito de homem forte sertanejo, como se o conhecessem.

Argumentando sobre os quadros sociais da memória coletiva, Halbwachs questiona se ao localizar suas obras em tempos distantes, os autores\atores não estariam pretendendo isolar o “quadro dos acontecimentos atuais, e melhor fazer sentir a que ponto o jogo dos sentimentos é independente e dos acontecimentos da história e se assemelha a si mesmo, através do tempo?” (HALBWACHS, 2004, p.79). O historiador Napolitano (2007, p.83) é categórico: chama de “batalha pela representação do passado” o significado que monumentos e ruínas contraem no cinema.

Fonseca (2008, p.25) em sua tese de doutorado sobre filmes de temática histórica defende que “representar o passado, pensar sobre ele, construir memórias, é característica e necessidade da nossa sociedade. O cinema, ao abordar uma temática histórica, se insere nesse amplo movimento social de construção de memórias.”.

Para essa pesquisa pretendemos compreender a relação entre a retomada da produção cinematográfica brasileira com a incidência de filmes de temáticas históricas, ou seja, a relação entre Retomada e rememoração, evidenciar indícios desse uso do passado de maneira reflexiva, em um exercício de rememoração produtiva para o porvir sob a perspectiva do homem dos anos de 1990, “pois a preocupação não é apenas com o filme, mas com a sociedade que o produziu e se utilizou dele para discutir determinados temas que lhe interessam.” (SOARES; FERREIRA, 2008, p.13).

A análise que se segue está pautada nas propostas de Vanoye e Goliot-Lété (2012). Buscamos em Michèle Lagny (2000), Eduardo Morettin (2007), Marcos Napolitano (2007) bases para análise de filme histórico. Também nos baseamos em outros historiadores interessados na relação Cinema-História, como Jorge Nóvoa (2008) e Vitoria Fonseca (2008).

Ainda assim, mesmo com preciosas orientações de como proceder em uma análise fílmica, os próprios autores deixam claro que não existe “receita de bolo” para se analisar uma obra. No entanto, ao longo desta pesquisa e das inúmeras vezes que os filmes foram revistos, foi possível criar um olhar “ativo de maneira racional” (GOLIOT-LÉTÉ; VANOYE, 2012 p.18). Compreendemos que cada obra possui um estilo próprio, sendo assim, deveriam ser analisados em função dos mesmos. Fonseca (2008, p.31) defende que “muitos filmes adotam uma determinada estética que faz parte do que pretende comunicar, ou seja, quando a forma do filme é parte da mensagem.”. Acreditamos que as obras analisadas neste trabalho se enquadram neste tipo de proposta. O mesmo defende Ismail Xavier:

o grande problema da representação histórica é saber qual é o gênero adequado à situação. [...] saber qual a estrutura capaz de construir um narrador situado numa posição estratégica, que nos remete ao próprio dinamismo da sociedade e torna visual ou formaliza, as características próprias da vida brasileira... (XAVIER, 2009, p.217).

Por essa razão decidimos apenas sugerir o estilo de cada um, não os enquadrando em nenhum gênero pré determinado.

Note-se que por se tratarem de filmes que abordam alguma personagem histórica, tivemos que compreender o sentido que esses monumentos contraem nos filmes. Percebemos que nas obras analisadas ocorrem processos de monumentalização e desmonumentalização, dependendo de cada caso. Os diretores conseguem através do cinema monumentalizar eventos, às vezes envoltos em névoa, ruídos ou até mesmo boatos, da história brasileira. “Arte e técnica

se encontram no cinema de maneira estrutural, abrindo um campo de possibilidades sem limite a operações de monumentalização do passado, acessível a grandes platéias.” (NAPOLITANO, 2007, p.66). Para o historiador o cinema, com seu caráter espetacular, é um dos campos mais férteis para se efetuar essa “operação de memória”.

Quando começamos a pesquisa, criamos categorias empíricas que elegemos por serem compartilhadas pelos filmes para assim analisá-los. De primeiras impressões, ao decorrer do processo, concluímos que as categorias que criamos são apontadas nos autores escolhidos como características da maioria dos filmes da Retomada. Estas características exatamente por serem compartilhadas com outros filmes do período, apareceram em nosso texto em diferentes momentos. Além dessas também nos interessou os processos de monumentalização apontado por historiadores.

Apresentaremos as características escolhidas e em seguida partiremos para a análise dos filmes. Os filmes serão analisados separadamente, e pretendemos trazer para o debate as questões levantadas anteriormente. Não se trata de uma análise que busque um embate entre real *versus* simulacro, ou provas de inverdades ou invenções, tampouco pretendemos esgotar as possibilidades de análise.

É sob a perspectiva da memória social e sua interdisciplinaridade que fazemos a análise desses filmes feitos nos anos 1990. Nos interessou a relação entre a retomada da produção do cinema brasileiro e seu interesse em rememorar fatos históricos. Buscamos além da relação entre memória e história, evidenciar processos de monumentalização das personagens e como estas foram lembradas; a *musealização* que, segundo Huyssen, tomou corpo em meados dos anos de 1980, deslocou o foco do presente para o passado: “nunca antes o presente tinha ficado tão obcecado com o passado como agora”. (HUYSSSEN, 2000, p.27). Também nos interessou o momento econômico e sócio-político no qual os filmes foram idealizados e produzidos; a relação do cinema e Estado nesse momento, no qual a produção se encontrava dependente das políticas de renúncia fiscal; a crise do *homem pós moderno* e sua busca por identidade em um mundo que se globalizou rapidamente; e, ainda como foco o é o caso brasileiro, a redemocratização no começo da década de 1990 e, ao final desta mesma década, debates sobre o novo século sob os festejos de 500 anos de descobrimento.

Marcos Napolitano defende o filme histórico como uma das mais importantes representações do passado na atualidade.

Através dos chamados “filmes históricos”, episódios e personagens reais da história são encenados em roteiros ficcionais, muitas vezes verossímeis ao pretender ser a reconstituição mais fiel possível do passado. Partimos da premissa que, independentemente do grau de fidelidade aos eventos passados, o filme histórico é sempre representação, carregada não apenas das

motivações ideológicas dos seus realizadores, mas também de outras representações e imaginários que vão além das intenções de autoria, traduzindo valores e problemas coetâneos à sua produção. (2007, p.65, grifo do autor).

As lembranças são ativadas por mudanças no meio de nosso grupo. Sabemos da “tendência da mente de remodelar toda experiência em categorias nítidas, cheias de sentido e úteis para o presente”, e nesse processo pode “um aspecto original acentuar-se, em detrimento de outros que se apagam, seguindo a linha dos interesses, preconceitos e preferências do indivíduo; a visão dos acontecimentos está sempre aclarada pelo foco da vida doméstica.” (BOSI, 1994, p.419; p.466). Acreditamos que esse foco da vida doméstica, ou seja, de um grupo, e essas perspectivas tenham influenciado as escolhas dos temas dos filmes analisados. Carla Camurati contou ter passado a infância na cozinha do *Copacabana Palace* experimentando sobremesas feitas pelo avô. Lírio Ferreira é de Recife e Paulo Caldas de João Pessoa. Jornalistas, fizeram parte do movimento de curtas-metragens e do *manguebeat* em Recife. Luiz Alberto Pereira, pela memória afetiva de infância, por ter intimidade com a região de Ubatuba.

O historiador José Barros explica que é possível analisar filmes em séries por muitos motivos. “Pode-se estudar a evolução de interesses temáticos a partir de um levantamento geral das obras fílmicas em um determinado período.” (BARROS, 2008, p.59). Tais interesses têm muito a dizer para os que estudam ciências sociais sobre o atual contexto político e sócio-cultural que gerou a renovação destes interesses. Barros diz ainda que os signos apresentados nos filmes também falam mais dos espectadores do que dos próprios autores enquanto indivíduos.

Para melhor esclarecimento da forma da análise, elencamos as características que elegemos pertinente relacionar, a saber: temática histórica (contexto e personagem histórica), personagem estrangeiro, narrador, processos de monumentalização, fontes de pesquisa.

A temática histórica foi uma das mais frequentes dentre a diversidade experimentada na Retomada. Nos filmes com viés histórico, fatos e personagens estão atrelados, porém a “razão de ser” de cada filme é uma pessoa. É a partir de uma personagem que se contextualiza o momento histórico. Essa personagem em nosso recorte é estrangeira. As três obras partem de um estrangeiro e seu ponto de vista para contar sua história.

A personagem estrangeira também é apontada como uma constante nessa cinematografia. A socióloga Elizabeth Jelin (2002), reconhece que em períodos de crise, a tendência é questionar a própria identidade e reinterpretar a memória. A frequente presença do estrangeiro foi apontada e debatida por Xavier (2009). A identidade é trabalhada a partir da

alteridade. É através do outro que vejo e, esse outro no mundo globalizado, não é apenas de outro grupo, mas de outro país.

Foi a partir de um “narrador delegado”<sup>8</sup> que os diretores selecionados se expressaram. Esses narradores não brasileiros falam e pensam em suas línguas, o que requer o uso de legendas. Narradores são personagens comuns em filmes desse tipo. Em nosso *corpus* temos os diferentes tipos de narrador propostos por Lagny (2000): narrador personagem e narrador distante do fato no tempo e no espaço.

Por tratarem de personagens históricas, os filmes fatalmente fazem uso\suporte de imagens canônicas<sup>9</sup>. A partir dessas imagens que já conhecemos, foram moldados os perfis das personagens escolhidas: a família real do século XIX, o cangaceiro e o explorador do novo mundo. Nesse processo de representação, as personagens dos filmes passam por processo de monumentalização ou desmonumentalização. Como destacou Napolitano “as estratégias de monumentalização, bem como seus limites, estão em constante diálogo com as possibilidades técnicas da indústria cinematográfica e com os materiais da memória social.” (2007, p.68). Na análise discutimos esses processos das personagens principais de cada filme.

Acreditamos ser necessário também pontuar as fontes da pesquisa preliminar feita pelas equipes de roteiro e direção. As obras foram baseadas em diferentes tipos de biografias em *Carlota Joaquina*, um diário em *Baile Perfumado*, e um livro de relatos em *Hans Staden*, além de pesquisa historiográfica, afirmam seus realizadores. Também indicamos elementos extras (imagens de arquivo) que os diretores recorreram para contar sua história.

Os filmes aparecem em ordem cronológica. A escolha foi fácil e sem grandes embates. Acreditamos que a melhor maneira de apresentá-los seja priorizar as datas de primeira exibição, não apenas por ser a mais lógica, mas também pela questão do crescente apoio governamental que se deu ao longo dos anos 1990, muitas vezes podendo ser percebido na qualidade e diferença de custos de produção.

Salientamos que *Carlota Joaquina*, é o filme que inaugura o período da Retomada, posto em exibição já em janeiro de 1995. *Bale Perfumado* é considerado o precursor do conceito *árido-movie*. *Hans Staden* é produzido em 1999 em uma coprodução Brasil-Portugal e sua estreia foi em um evento em comemoração do *500 anos do Brasil*.

---

<sup>8</sup> Para Goliot-Lété e Vanoye (2012), em um filme narrativo tudo é narrativo. O diretor adota um narrador mais familiar e cúmplice e o delega a tarefa parcial ou total da narrativa.

<sup>9</sup> Imagens “essenciais para reconhecer algumas grandes referências cronológicas ou tempos fortes da história das sociedades.” (SALIBA, 2007, p.95).

#### 4.1 – VERMELHO BOURBON: MEMÓRIAS DE ALCOVA DA RAINHA DE SANGUE QUENTE<sup>10</sup>

Carlota Joaquina Teresa Caetana de Bourbon e Bourbon nasceu no dia 25 de abril de 1775. Aos três anos, foi prometida em um pacto nupcial a D. João – infante de Portugal. Selava-se assim a o intento da construção de uma nova União Ibérica em um momento de grande instabilidade. (MEIRELLES, 2013). Por sua mãe ter sofrido muitos abortos, especulava-se que Carlota se tornaria herdeira do trono e, por isso, recebeu educação meticulosa e exemplar, porém seu genio sempre fora característica marcante: “há vários depoimentos de pessoas que conviviam cotidianamente com ela e que afirmam de maneira unânime seu temperamento irredutível quando não queria cumprir ordens.” (AZEVEDO, 2013, p.18). Aos dez anos, tornou-se esposa de príncipe Dom. João. A mesma autora nos conta que os membros da família real portuguesa eram muitos afetuosos com a menina, “rindo de suas travessuras e se encantando com suas exibições de dança.”. Chegando a fase adulta a princesa choca a sociedade com seu comportamento. Espontânea, circulava pelas ruas e tinha extremo interesse por questões políticas. Suas atitudes “transgressoras” teriam sido a razão para a criação jocosa de seu perfil. “Incompatível com os papéis femininos de seu tempo [...], Carlota Joaquina tornou-se duplamente sujeita a estereótipos” (AZEVEDO, 2013, p.21).

Os créditos iniciais do filme são apresentados sobre a imagem do mar – ondas que vão e vem e batem em pedras. O som do mar e de uma gaita de fole é acompanhado por um discurso em *off* narrado em espanhol que fala sobre a vida. O horizonte. Em uma praia, ouve-se a voz fora de quadro de um homem que grita por Yolanda – sua sobrinha. A câmera faz um *travelling* para mostrar esse homem: é notadamente um escocês com seu *kilt* e toda a vestimenta dessa cultura. Ele está à procura da menina, e ao encontrá-la, vai até ela. O mar está mexido e ambos estão sentados nas pedras. Yolanda está furiosa com seu tio por este ter rido dela ao dançar. Tentando se conciliar com a menina, ele avista uma garrafa. Tenta animá-la dizendo que pode haver um mapa do tesouro e eles podem ficar muito ricos. Mas ela é irredutível e não tem interesse em conversar. Ele insiste. Lê (ou finge que lê) a mensagem que está dentro da garrafa – um pedaço de um livro, ele diz - e conta uma história fantástica e assustadora dizendo que no Brasil existem borboletas azuis gigantes que sugam o cérebro das pessoas. A menina se assusta. Ele divaga por um momento sobre o Brasil e complementa dizendo que conhece muitas histórias sobre o Brasil, inclusive de uma princesa.

- Mas não há princesas no Brasil. (5:22)

---

<sup>10</sup> Título inspirado no filme e como este retrata a personagem. Não exprime a opinião da autora deste trabalho.

- Sim, sim, sim, Yolanda, mas Brasil teve princesas algum tempo atrás.
- Ele foi uma princesa índia?
- Não. Ela era espanhola e ela tinha sua idade quando deixou a Espanha para se casar.
- Ela tinha 10 anos?!
- Sim, ela tinha 10 anos, coisinha, e seu nome era Carlota Joaquina. (5:43)

**Figura – 01 Yolanda se anima com a história de uma princesa de sua idade**



Fonte: Carlota Joaquina – princesa do Brasil, 1994

O tio ainda acrescenta que Carlota dançava muito bem e tinha um temperamento impossível como de Yolanda – mais um argumento para convencê-la a ouvir a história.

Note-se que, pelas roupas e cenário não há como saber exatamente a data dessa conversa. A história da princesa espanhola será contada para uma menina e acreditamos que toda a história que vemos é imaginada por ela. Ronaldo Vainfas (2008, p.233) endossa nossa ideia ao se referir ao narrador escocês, para ele dispensável, “que passa a ideia de que a narrativa de nossa história é coisa exótica a ser contada para entreter indóceis e amáveis meninas à beira do mar do Norte.” Yolanda atualizará a história a partir de seus quadros sociais.

As imagens explicitam o tempo todo que estamos diante de uma fabulação anedótica. Não se busca reconstituir os ambientes, mas nos remeter a eles, sem disfarçar a representação. [...] Sendo a narração endereçada a uma menina, com todas as soluções cênicas e caricatas e adaptadas ao imaginário anglo-saxão dela, não podemos ‘levar a sério’ as imagens expostas. E somos colocados na mesma condição da ouvinte, infantil, estrangeira e distante, para quem a fabulação jocosa é só um ‘causo’. (EDUARDO, 2005, p.142, grifos do autor).

Tanto é assim que a princesa, imaginada pela menina é ela mesma. A história começa por sua mãe Maria Luiza de Parma que é descrita como fogaosa e que gostava tanto de pérolas

que usava uma dentadura de pérolas no lugar de seus dentes<sup>11</sup>. Durante a exposição, Maria Luiza encontra-se isolada em fundo preto – ela é literalmente apresentada, destacada do universo diegético. O mesmo acontece com a infanta Carlota, porém da aparição isolada de tudo, muda-se o fundo e automaticamente a menina está em cena – a noite de despedida de sua corte para ser enviada a Portugal para cumprir o acordo nupcial.

**Figura 02 – Yolanda se imagina como a princesa**



Fonte: Carlota Joaquina – princesa do Brasil, 1994

Azevedo (2013, p.18) conta que foi na corte portuguesa que a princesa comprovou sua educação e seus dotes intelectuais, tendo o jornal *Gazeta de Lisboa* publicado “o sucesso dos exames que Carlota prestou na presença de diplomatas portugueses”. Assim como na história real a corte (portuguesa) fica estupefata com os dotes de Carlota, no filme, a corte espanhola dá demonstrações exageradas do mesmo sentimento com *oh's! uh's e ah's!*.

Destaque para a característica que será explorada durante todo o filme: Carlota está sempre vestida de vermelho e, tudo que se refere à Espanha também é marcadamente vermelho: seus vestidos e de sua criada, sua roupa de montaria, seus aposentos sejam em Portugal ou no Brasil. Carlota ganha inclusive anualmente “um sapato para cada dia do ano”, todos vermelhos.

É hora de Carlota partir para Portugal para cumprir o contrato. No momento da partida seu avô Carlos III emocionado e com um abraço adverte a infanta:

- Adeus minha querida, e não se esqueça nunca que és uma Bourbon. (16:08)
- Não esquecerei avô. Não esquecerei jamais. (16:24).

Diálogo interessante já que a corte espanhola é mostrada festejando com *guitarras* e dança à flamenca. Dançam a infanta Carlota e até mesmo o Rei Carlos III. Ronaldo Vainfas

<sup>11</sup> A história diz que após 24 gestações nas quais 10 filhos sobreviveram, Maria Luiza de Parma perdera todos os seus dentes e por isso usava dentadura.

chama a atenção para esse fato duvidoso aos olhos do historiador, que sabe que a corte hispânica dos Bourbons era “afrancesada” e imitava Versalhes. (VAINFAS, 2008). Apesar disso temos que admitir que esse estereótipo caricato faça parte do imaginário de referências à Espanha. Essa é só mais uma imagem estereotipada do filme que é feito de estereótipos. Por se tratar de um filme com temática histórica muitos desses estereótipos são imagens canônicas, imagens com as quais “nos acostumamos, reproduzidas infinitamente em série, tão infinitamente repetitiva que não mais nos provoca nenhuma estranheza.” (SALIBA, 2007, p.88).

Laurentino Gomes (2007) diz que o casamento havia acontecido um mês antes por procuração. Mas o casamento só foi consumado seis anos depois por serem impúberes. A infanta permaneceu no Palácio de Queluz sob os cuidados da rainha Maria I até ser autorizada a compartilhar da mesma cama com seu marido. Mas na mesma passagem, o autor afirma que Carlota teria mordido a orelha de seu marido e jogando-lhe um castiçal. No filme *Camurati* leva esse curioso fato para a noite de núpcias que teria acontecido logo após a chegada da menina.

**Figura 03: Carlota após morder a orelha de D. João o ameaça com um castiçal**



Fonte: Carlota Joaquina – princesa do Brasil, 1994

De temperamento difícil, imperativa, Carlota tira sangue da orelha do infante e o ameaça com o castiçal. A essa altura as personalidades das principais personagens começam a ficar claras para o espectador: Carlota é feia, brava e indisciplinada. Quando cresce, torna-se devassa, “um dragão” infiel. D. João é glutão e covarde, mas muito esperto. Dona Maria I, a rainha, ficara louca pelas mortes de seu marido e seu filho.

**Figura 04 – Dona Carlota: devassa, desobediente e infiel**



Fonte: Carlota Joaquina – princesa do Brasil, 1994

O tom carnavalesco e paródico, só é possível porque de certa forma, nós já conhecemos essas personagens pelas características reforçadas o tempo todo no filme. As paródias sinalizam a aceitação e a força da imagem canônica original. (SALIBA, 2007).

Xavier reforça: “neste filme são abundantes os traços do que o senso comum já tornou clichê em torno do nacional” (2009, p.122). Para o crítico o filme ativa estereótipos, imagens vulgarizadas e sedimentadas no imaginário.

**Figura 05 – Dom João glutão**

Fonte: Carlota Joaquina- princesa do Brazil, 1994

Todos falam sua língua materna. O narrador é escocês. Carlota é espanhola e só se comunica em sua língua materna. Em um dos diálogos assistimos Dom João, Dona Carlota e Lorde Strangford – embaixador inglês, conversando, cada um em seu próprio idioma.

É através do elemento estrangeiro, recorrente na cinematografia da Retomada, que nos vemos, pois “somos colocados na condição de estrangeiros, desconectados de nossas origens e alçados a um patamar superior, que nos permite debochar de um país que não é o nosso quando se olha para trás, pois o passado brasileiro é tratado ali como sendo do outro.” (EDUARDO, 2005, p.142).

Vanoye e Goliot-Lété (2012, p.57) defendem que o cinema, como qualquer arte da representação “gera produções simbólicas que exprimem mais ou menos conscientemente, mais ou menos explicitamente, o mundo real.”. Camurati mesmo afirmando ter se baseado em “bibliografias oportunistas e de pouco conteúdo até os chamados clássicos”, deixa claro que o que mostra foi uma escolha sua:

Carlota Joaquina não é um filme em cima do muro, é um filme que toma um partido, que tem uma visão sobre o contexto ali apresentado. Acredito que isso aconteça em tudo o que fazemos, o que é muito natural. As idéias passam pelo diretor, que é um filtro dessas idéias já por si tendenciosas. A pessoa já tende para aquilo que acredita ser bom, é a sua maneira de ver o mundo. (2002, p.146)

Um filme pode subverter a história oficial, traçar outro viés que seu criador escolha. Rememorar é um ato político e, este se encontra no âmbito nacional. (NORA, 1993).

Essa escolha parcial deixa claro no filme a influência e a dependência de Portugal à Inglaterra. Camurati insere a Inconfidência Mineira – que ocorreu na segunda metade do século XVIII – em uma conversa de Lorde Strangford com o príncipe regente como problema ainda a ser resolvido. Nesse tocante Vainfas faz críticas relatando que as conjurações do século XVIII foram resolvidas pelas autoridades da colônia e que não faz muito sentido o narrador dizer que

o Brasil era rico em pedras preciosas, ouro e diamantes, já que o auge da mineração ocorrera na primeira metade desse século. (VAINFAS, 2008). Essa imprecisão histórica é rica para a análise da memória, omissões e anacronismos sinalizam opções políticas e estratégicas muito mais que a procura de fidelidade, e a diretora usou desse artifício para reforçar esse poder. (NAPOLITANO, 2007).

O filme histórico fala sempre do presente, do momento que foi feito muito mais do que do momento que retrata. No momento que *Carlota* foi feito, havia uma descrença no futuro. Lembramos que após a redemocratização, a passagem de Fernando Collor no governo foi devastadora e gerou um sentimento de frustração nos brasileiros. Cléber Eduardo avalia que nesse momento muitos filmes brasileiros alimentaram um tom pessimista, seja olhando para o passado ou para o presente. No caso específico de *Carlota*, para o crítico, a forma caricata ampliada que a nobreza é mostrada na obra, “salta aos olhos e ouvidos a inviabilidade de um futuro para o Brasil.; sua lógica é a da eternização histórica; trabalha com a ideia de um ciclo de trapalhadas.” (EDUARDO, 2005, p.56).

Enquanto opção de narrativa e posição política da autora pudemos perceber outras demonstrações claras: as insistentes declarações da influencia inglesa; a ênfase para a fundação e a quebra do Branco do Brasil; o destaque ao “ponha-se na rua” nas imagens e na fala de uma família despejada e a consequente crise vivida pelo povo da cidade: falta de comida e casa dos brasileiros (do Rio de Janeiro); a exigencia do povo por uma constituinte; a articulação da independência, quando de volta marcada à Portugal, Pedro pede para ficar e assim, “Vossa alteza terá sempre a garantia de possuir essas terras.” (1:32:30)

A passagem na qual o narrador está falando sobre o Banco do Brasil é emblemática e nos parece uma evidente alusão ao sequestro das poupanças. Sobre a fundação do banco a menina pergunta:

- As pessoas no Brasil tinham ouro em barra para comprar as coisas na rua? (53:12)

- Sim, claro, eles usavam ouro em barra, eles usavam até ouro em pó! Sabe, Brasil era muito rico em ouro naquela época. (53:26)

O tio continua dizendo que Dom João embolsou muito dinheiro e que quase quebrou o banco quando foi embora.

- mas o que aconteceu com o ouro brasileiro? (54:05)

- Bem, Portugal e Inglaterra dividiram 50-50, mas esqueça isso. (54:12)

**Figura 06: Ouro levado e “ponha-se na rua”**



Fonte: Carlota Joaquina – princesa do Brasil, 1994

Azevedo (2013) defende que Carlota tinha grande interesse no campo político, lutou para tornar-se rainha das colônias espanholas quando Napoleão prendeu os membros da família Bourbon e, na volta a Portugal, recusou-se a jurar a constituição liberal, tornando-se defensora do absolutismo monárquico. Este interesse aparece durante o filme. Ela se mete na reunião com o embaixador inglês; briga com seu marido quando este decide fugir, dizendo que preferia enfrentar Napoleão; se deleita com a possibilidade de virar rainha do Prata e, no final, ainda sabemos que ela conspirou para que Miguel, seu filho favorito, assumisse o trono de Portugal. Carlota teria se suicidado de desgosto por ser acusada de matar seu marido, coisa nunca provada e que ela negou até a morte.

Yolanda então pergunta se ela fez isso. O narrador responde que não sabe, que sua versão não é a única, que em história quanto mais se lê menos se sabe e que “todo mundo tem uma versão diferente para a mesma situação.” (1:36:06). Assim, tanto o escocês quanto Camurati se isentam da responsabilidade de sua narrativa ser verdadeira ou a única possível. (EDUARDO, 2005).

Quanto ao tom irônico e debochado do filme, alguns autores fazem paralelos com a chanchada. Butcher (2005, p.24) dirá que é “um filme histórico que se alia à tradição da chanchada brasileira, introduzindo humor onde, supostamente, só haveria sisudez.” E Sá Neto diz que o mérito da obra é “retrabalhar um tipo de humor cuja origem em termos audiovisuais remonta à chanchada” deixando implícito outra parte da História do país que é a própria chanchada - uma das formas de se fazer filme no Brasil. (2001, p.1). Mesmo com essa aparência de chanchada, devemos lembrar que Chanchada faz parte de um período histórico, de edificação de uma suposta indústria no Brasil, com os grandes estúdios Atlântida e Vera Cruz e

com as *majors* brasileiras, sobretudo. Levando em conta que a obra está inserida em um contexto de crise nacional e internacional, consideramos *Carlota Joaquina* um *kitsch*<sup>12</sup>.

O sucesso do filme atribuído às chanchadas nos remete a Paulo Emílio Salles Gomes (1980) e sua tese do subdesenvolvimento enquanto estado e não etapa. Para o crítico as chanchadas foram o único gênero a conseguir sucesso real exatamente por ter vestido a carapuça de subdesenvolvido.

#### 4.2 – MEMÓRIA, MORTE E MANGUEBEAT: TRADIÇÃO E MODERNIDADE NO SERTÃO VERDE

Benjamin Abrahão – nome aporuguesado de Jamil Ibrahim, foi um libanês que fugindo da guerra e da fome em seu país, vem para o Brasil chegando a Recife no ano de 1913 (aproximadamente). Ao chegar, tornou-se logo mascate, mas acabou se associando a jornalistas pernambucanos e contribuiu para a feitura do jornal *O Ideal* - que entre outros assuntos fazia severas críticas ao Padre Cícero. Após algumas querelas o Beato o perdoa e Abrahão torna-se seu assessor. A partir daí, e já muito ambientado com a língua e os costumes locais, o fotógrafo-jornalista decide se aventurar pelas veredas do cinema. Com a morte do padre, ele volta à capital decidido a filmar Lampião, o Rei do Cangaço. Para tanto, procura comerciantes e empreendedores que financiem seu projeto audacioso. Usa sua rede de amigos e seu prestígio já conhecido como mascate para conseguir concessões de acesso a lugares restritos dominados por cangaceiros e *coronés* bem como empréstimos para custear o equipamento e os rolos de fita para as filmagens. Seu caminho até o encontro com Lampião é difícil e, à medida que vai se aproximando, mais favores e dinheiro deve. Benjamin consegue se encontrar com Lampião e este o reconhece de uma visita feita ao Padre Cícero quando fora à Juazeiro do Norte receber bênçãos e seu título de capitão – que jamais fora reconhecido oficialmente. Autorizado a filmar o bando, Abrahão faz questão de captar imagens que mostrem como estes viviam, muito além dos conflitos com os macacos<sup>13</sup>. As imagens de arquivo nos mostram Lampião se arrumando, sendo penteado por Maria Bonita enquanto se perfuma, pessoas pegando água do rio em moringas, um momento de oração ministrado pelo próprio Virgulino, integrantes do bando dançando em um baile, enfim, o cotidiano da vida desses sertanejos. O cangaço está chegando ao fim. Outro problema sofrido pelo mascate são as cobranças de seus financiadores que não veem como este irá pagar-lhes. Em uma noite escura na cidade de Serra Talhada, e já

<sup>12</sup> Que está associado a estereótipos sociais e culturais e a um tipo de sensibilidade que se adequa ao gosto majoritário da população não erudita. (DICIONÁRIO PRIBERAM, 2016)

<sup>13</sup> Termo pejorativo criado pelos cangaceiros para denominar os homens que os perseguiam. Estes homens formavam grupos especiais, compostos por soldados, policiais e jagunços a serviço do governo.

colecionando desafetos, Benjamin Abrahão é assassinado com quarenta e duas facadas. Homem organizado tomava nota de tudo que achava importante em sua agenda – que figurava como uma espécie de diário, e foi a partir destas anotações que o filme pode ser produzido. (CALAZANS, 2008).

De acordo com o roteirista Hilton Lacerda, a proposta do filme não era de uma reconstrução histórica, mas de fazer um *making off* das filmagens feita por Benjamin Abrahão. Mesmo se baseando em imagens reais, não haveria como saber o que de fato aconteceu e por isso o filme é uma ficção, mesmo baseado em fatos verídicos. Apesar disso, para chegarem ao resultado final, os diretores afirmam que tiveram um trabalho de coleta de informações semelhante à de um documentário, com pesquisa em arquivos, entrevistas e visitas às cidades que Lampião passou e a que morreu. Durante as pesquisas perceberam que tudo havia mudado, mas essa mudança ajudou a criar a narrativa do roteiro.

[...] não queríamos fazer um filme do cangaço. Queríamos contar a história de Benjamin Abrahão. A coisa mais importante é mostrar a modernidade entrando no sertão naquela época, mostrar os últimos anos da década de trinta. A modernidade entrando no sertão: isso possibilitou o fim do cangaço. (FERREIRA; CALDAS apud CALAZANS, 2008, p.112).

**Figura 07 – Homenagem em tom de *making off***



Fonte: Baile Perfumado, 1997

Baseado em imagens de arquivos (fotográficas e cinematográficas) e um diário, o filme é uma mistura de ficção e realidade. A partir de questões históricas, o objetivo era criar

um roteiro que contasse a história das viagens que Benjamin Abraão fez para filmar Lampião. (CALAZANS, 2008). Benjamin, no filme, usa uma fotografia sua ao lado de Padre Cícero como prova de que foi seu secretário. Ao mostrá-la ao seu interlocutor, podemos perceber que se trata de Jamil e não do ator que o representa. A equipe ainda se preocupou em mostrar a cidade real de Serra Talhada que é o local em que foi assassinado.

**Figura 08 – Réplica da foto original de Benjamin Abrahão e Padre Cícero**



Fonte: Baile Perfumado, 1997

O filme começa com um *close-up* em um velho que, por estar pedindo perdão de seus pecados, nota-se que está em seus últimos momentos de vida. A cena é um *plano sequencia*. A câmera abre. Vê-se um médico, um homem na cabeceira da cama e mulheres chorando. A câmera segue se afastando da cama até que sai do quarto. Uma mulher fecha a porta. Seguindo, a câmera “olha” para parede e vemos um retrato do Padre Cícero seguido de mais dois outros diferentes do mesmo. Surge uma voz *off* em um idioma não compreensível e sem legenda. Na casa, ainda na sequencia, em outro aposento um pequeno altar e duas mulheres: uma reza e a outra acende as velas. A câmera volta para o corredor e mais a frente enquadra agora uma estátua do beato. Entra em mais um cômodo onde um homem de paletó branco com uma fita de luto na braçadeira escreve em um caderno. Ao terminar de escrever a voz cessa. Percebemos que a voz em língua estranha é desse homem. Com o diário na mão ele sai do cômodo austero e caminha. Ao fundo agora, ouvimos de longe uma ladainha que vai ficando mais alta à medida que ele anda. A câmera acompanha os passos desse homem que desce as escadas, pega seu chapéu e ajeita-se em frente ao espelho. Segue por mais um corredor. Abre uma porta. Lá está sendo velado o corpo do padre. O homem vai em direção ao corpo, faz uma saudação e sai. O cômodo está repleto de velas e pessoas vestidas de preto, rezando, mulheres choram. A câmera então dá meia volta e enquadra novamente em *close-up* o padre, agora morto dentro do caixão. *Fade-out*. Cartela com o título: *Baile Perfumado*.

Cena 2: Som de troca de tiros ainda sob a cartela. Lampião está fugindo e atirando. A mata é verde: perseguição, gritos e ofensas. A câmera corre junto; enquadra pés correndo, e homens atirando. Os cangaceiros fogem, os macacos os perseguem. Os dois lados têm feridos. Os cangaceiros conseguem despistar. O tenente Rosa ao ver um de seus homens mortos, jura perseguir Lampião até o fim do mundo. Lampião certo que agora está seguro dá o último tiro para o alto. A câmera sai de quadro em um movimento para o alto. A imagem que segue é ainda de uma câmera um pouco desorientada “olhando” para o céu ao som do *manguebeat*. Do céu, vai descendo, mostrando a natureza verde e direcionando-se para um rio. Agora esta acompanha o rio cheio e segue seu *travelling* pelo *cânion* do Rio São Francisco que está tomado de água, que corre com força. *Fade-out*.

Podemos observar que em duas das três cenas iniciais do filme, os diretores optaram por deixar claro que, nesse sertão há vida, verde, água em abundância. E esta é uma das características marcantes em filmes da Retomada que têm o sertão como cenário como *Corisco e Dadá* (1996) e *Crede-mi* (1996).

As personagens principais foram apresentadas e o filme continua seguindo a trajetória de Benjamin Abraão até seu encontro com Lampião. Esse é um dos “encontros inesperados” apontados por Ismail Xavier (2009), fenômeno recorrente na Retomada, que refletia o contexto social do momento: no cenário internacional o quadro é de buscar resolver problemas localizados e individuais; as novas tecnologias e a mundialização da economia corroboraram para a incidência desse “encontro inesperado”, chave de debate para a identidade fragmentada.

É a partir do ponto de vista estrangeiro que o filme acontece. Benjamin Abrahão é o narrador denominado “justadiegético”: está na cena, mas algumas vezes sua voz aparece sem interferir nela. Essa voz interior é falada em libanês, seja fazendo anotações no caderno, seja pensando. (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2012).

A fragmentação dessa identidade é provocada pela globalização e a perda de referências comunitária gerando culturas híbridas como o *manguebeat*. Calazans em sua tese explica que a Cena Mangue foi gerada por uma insatisfação com a cidade do Recife na virada da década de 1980 para de 1990. Esse sentimento era consequência da situação sócio econômica e do ambiente sócio cultural da cidade. Desagradava a produção pop no Brasil e principalmente em Pernambuco. “Esse sentimento de insatisfação tanto com a cultura pernambucana quanto com o cenário cultural brasileiro mais amplo acarretava uma inquietação com a identidade, sobretudo com a identidade nacional.” (CALAZANS, 2008, p.188). Foi o ímpeto de mudar Recife que deflagrou o movimento. O coletivismo é um princípio fundamental e na construção da cena o conceito de diversidade foi ressignificado e suas

influências e atuações concentraram-se muito mais na música e em seu universo (confeção de cartazes e capas de discos, programas de rádio e sites), mas não apenas nela. O Manguê se estendeu em outros campos da arte, tendo o cinema e a moda com maior destaque.

**Figura 09 – Encontro inesperado no sertão verde**



Fonte: Baile Perfumado, 1997

Halbwachs (1994, p.51) defende que transformações no meio social ativam a lembrança. Ademais, argumentando sobre memória coletiva o sociólogo diz que esta seria formada por cada ponto de vista das memórias individuais e “este ponto de vista muda segundo as relações que mantenho com outros meios.” Sob essa perspectiva, acreditamos que os idealizadores de *Baile Perfumado*, nordestinos inseridos no movimento manguê, atualizaram, no cinema, as questões de releitura e ressignificação levantadas pelo movimento. O rótulo *árido movie*, disse o roteirista Hilton Lacerda, que começou como brincadeira, naquele momento “prestava ali para qualquer coisa que pudesse ser” (CALAZANS, 2008, p.113), assim como o termo *manguê* fora designado para o que acontecia em Recife.

Com objetivo declarado de mostrar a modernidade entrando no sertão, o filme é considerado inovador, mostrando um sertão híbrido onde coexistem o arcaico e o moderno. Esse sertão dialoga com o do Cinema Novo, se utiliza das imagens do passado, refaz a imagem do “universo mítico e retira dele sua condição de cosmo coerente capaz de servir de lastro para uma alegoria nacional, de uma ordem coesa e totalizante capaz de representar o Brasil,” construindo um sertão *pop*. (XAVIER, 2009, p.79).

Lírio Ferreira atribuindo a Abrahão a façanha de levar a modernidade para o sertão, o enaltece como metáfora do fim do cangaço.

Ele entra com o cinema, a coisa super moderna na época, e Lampião, por pura vaidade, deixa-se filmar. Acho que isso é a grande metáfora do fim do

cangaço. Quando o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) vê as imagens de Lampião diz: “Rapaz! Que negócio é esse? A polícia de sete estados atrás desse cara, e o cara está aí, assim?” Porque as imagens mostram um Lampião humanista: Lampião lendo, Lampião escrevendo, Lampião dançando, nenhuma imagem dele guerreando, dele feroz. (...) Existem suspeitas de que Lampião foi quem, na verdade, dirigiu o filme. (CALAZANS, 2008, p.126, grifo do autor).

No filme sertão e litoral estão ligados, do interior se encomenda produtos das capitais. Vaidoso e já aburguesado, esse Lampião usufrui do dinheiro conseguido em acordos e outros métodos. Não existe elevação de consciência social, nenhum ato revolucionário, não há em *Baile* o bandido social. (XAVIER, 2009).

Lampião, personagem emblemático, conhecido por todos os brasileiros, sofre no filme um processo de desmistificação e monumentalização. Ao optar por mostrarem um homem que luta, mas ainda é um homem comum, cria-se um novo monumento, mas não se nega o que já existe. Essa simplicidade de Virgulino é apresentada logo no começo do filme. Ele está no cinema com Maria Bonita assistindo um filme do ciclo de Recife - *A filha do advogado* (1926). Lampião sofre o que Napolitano (2007, p.77) chama de desmonumentalização, a “inversão de mitos históricos.” Diferente da imagem canônica que temos do cangaceiro – vivendo na seca, matando e se escondendo, Lampião leva sua mulher ao cinema, gosta de um chamego, gosta de música (tem inclusive um gramofone), bebe uísque escocês e usa perfume francês.

O Lampião apresentado por Baile perfumado mostra ambiguidades e facetas. Por um lado, Virgulino Ferreira figurou como o arquétipo dos coronéis, dos quais era amigo, e com os quais fazia alianças locais características do jogo de poder da região Nordeste. Ao mesmo tempo, o cangaceiro era vaidoso, dotado de uma vaidade ligada ao dinheiro como possibilitador do consumo e hábitos adstritos à vida burguesa. (CALAZANS, 2008, p.126).

**Figura 10 – Maria Bonita e Lampião no cinema**



Fonte: Baile Perfumado, 1997

Napolitano (2007, p.66) defende que o cinema é campo fértil para a monumentalização de personagens, “pois um dos seus aspectos mais importantes é o caráter espetacular do filme. Arte e técnica se encontram no cinema de maneira estrutural, abrindo um campo de possibilidades sem limites a operações de monumentalização do passado, acessível a grandes plateias”.

A ambientação de *Baile Perfumado* argumenta Calazans (2008), colocou Lampião numa posição de *pop star*. Essa interpretação é possível pela linguagem fragmentada do filme e sua relação com a música e não necessariamente fundamentada numa proposta de novas interpretações do cangaço.

Sobre a posição escolhida pelos diretores acerca de Lampião, nos chama a atenção o artigo de Lorenzo Aldé (2011, p.17). O jornalista alega que Virgulino Ferreira – vulgo Lampião e seu bando “arrasavam vilas e propriedades rurais. Estupravam mulheres. Castravam rapazes. Enterravam gente viva. Cortavam cabeças.”. Citando estudos da antropóloga Luitgarde Cavalcanti, afirma que o povo sertanejo sofreu muito com o terror praticado pelo cangaço e que esta seria uma das razões da migração em massa para o sudeste nesse período de aproximadamente 20 anos. Aldé (2011, p.18) citando Cavalcanti também diz que “o êxodo provocado por Lampião refez o latifúndio no sertão nordestino. Enquanto foi vivo, ele não era mitificado pelo povo”. Segundo o historiador a imagem de herói foi gerada por intervenção de pessoas que participaram ou se beneficiaram com o cangaço, como dois irmãos pertencentes a uma família de “coiteiros”<sup>14</sup> de Lampião. Estes homens, Ezequiel – repórter e Melchiades – médico e senador que escrevia cordéis sob pseudônimo, passaram a defender uma nova perspectiva sobre o cangaço sob o ideal de justiça social. Esse Lampião virou símbolo da libertação popular na luta contra a ditadura e, nas mãos de cancioneiros e cordelistas, um prato cheio – um personagem extremamente simbólico e já distante no tempo.

Outro monumento que o filme ergue é o do pioneiro, do homem que leva a modernidade para o sertão. Benjamin Abraão, um desconhecido, adquire na película uma importância monumental: é o único a registrar imagens cinematográficas de Lampião.

Filmado em 1996, o filme já pôde gozar das *benesses* das leis de incentivo. Esse ambiente favorável foi uma das razões para Nagib (2006) que teriam despertado o “redescobrimento” da paisagem do país no cinema e reciclado em demonstrações implícitas ou não ao mar utópico de Glauber.

---

<sup>14</sup> Pessoas que davam proteção aos bandidos.

*Baile Perfumado* não é um filme de cangaço, é um filme sobre o fascínio gerado por ele (CALAZANS, 2008). Sendo assim, não pode ser classificado como um *Nordestern* ou um filme de cangaço revolucionário e essa seria a razão de ser festejado como inovador: usar o cangaço como cenário ao som também inovador de *Chico Science* e da *Nação Zumbi*.

Na retomada do cinema a partir da década de 1990, observa-se que as representações do sertão nordestino sofreram significativas mudanças: o ideário revolucionário do campesinato, presentes nos filmes de Glauber, cede lugar para a representação da diversidade cultural, hábitos, tradição e incorporação do mundo rural á modernidade e de novas contradições decorrentes do impacto do mundo urbano sobre o modo de vida rural. (CAMARA, 2008, p.243).

No sertão atualizado a paisagem é verde e a água abundante. Lampião e seu bando estão sempre próximos de rios, inclusive se deslocando de barco. Esse cenário vai além da representação de espaço, representa uma ideia e pontua sua diferença em relação a outros filmes: seu sertão é verde e não seco. Fonseca (2008) esclarece que mesmo não habituados a essa imagem, no período de chuvas a paisagem seca se transforma.

**Figura 11 – Sertão verde e com muita água**



Fonte: *Baile Perfumado*, 1997

Para reforçar essa ideia, ao longo do filme o espectador é contemplado com a beleza quase desconhecida da paisagem verde. A tese de Fonseca (2008, p.201) é que “se o sertão é também imagem do atraso, nada mais coerente com a ideia de modernidade no sertão do que a

representação do sertão verde, local de vida.”. Esse sertão figura como uma metáfora da cultura e riqueza nordestinas.

A narrativa do filme é linear, porém são inseridas imagens em *flashback*. Essas imagens surgem em dois momentos distintos, nos quais Abrahão fala da relação de Lampião com Padre Cícero e, por extensão consigo. Lagny (2000, p.27) esclarece que *flashbacks* são muito usados para ajudar a explicar as causas dos acontecimentos. Esse procedimento pode aparecer como lembranças subjetivas, retornar à imagem mental, “quando um procedimento qualquer permite que se atribua seu surgimento a um personagem do filme”.

A primeira lembrança em *flashback* é quando, para provar que já conhece o “capitão”, Abrahão conta que o conheceu quando Lampião fora em Juazeiro do Norte, na época da Força Patriótica. As imagens da lembrança não coincidem com a fala (16: 47). O segundo *flashback* é em um almoço com um futuro aliado que facilitaria sua passagem. Novamente falando de Lampião e do padre, *Zé do Zito* diz que o padre tinha “o bicho domado.” Mais uma vez, as imagens mostradas no *flashback* estão contextualizadas com a conversa, mas não correspondem especificamente. (20:11).

Após a divulgação em jornais e revistas de todo o país, a censura proíbe o filme de Abrahão, considerando-o um “atentado aos créditos da nacionalidade”. O cerco se fecha. O cangaço está acabando, as volantes aumentam o poderio bélico. Abrahão tenta mais uma vez encontrar Lampião e não consegue, seu bando está fugindo. A situação mudou. Benjamin está sem amigos e endividado. Em uma noite escura, é morto esfaqueado. A situação deixa dúvidas sobre a autoria do crime.

A morte de Lampião é simbólica. Na mata, o Tenente Rosa – militar que jura caçar Lampião “até o fim do mundo” – encontra três corpos no chão. Sondando o local, o tenente quebra com o pé um frasco de perfume. “Quebrando o vidro de perfume se quebrava a rotina dos bailes perfumados, assim como se interrompia o tempo-vida de Lampião. Sua morte significou o seu fim como indivíduo, mas não o fim de Lampião, posto que ela enseja a origem à mitologização do cangaceiro.” (CALAZANS, 2008, p.128).

As duas últimas cenas coroam os monumentos apresentados no filme.

Lampião, o rei do cangaço, governador do sertão, caminha até a beira de um penhasco sob um *travelling* 360° ao som de *Sangue de Bairro*, de Chico Science & Nação Zumbi, chegando simbolicamente ao “topo do sertão”.

Corta para 25 anos antes: Jamil é recebido por seu primo ao desembarcar em Recife. Trazendo notícias de mazelas de seu povo, é questionado o que veio fazer no Brasil: “mudar o

mundo.” Seu primo diz que só deus pode mudar o mundo, então ele rebate: “Os inquietos vão mudar o mundo.”

**Figura 12 - Morte simbólica e subida ao *Pantheon***



Fonte: Baile Perfumado, 1997

Os bailes perfumados eram os bailes realizados pelos cangaceiros nos quais homens dançavam com outros homens por falta de mulheres nos bandos. Chamavam de “perfumados” porque além do apreço por perfumes comum entre os rebeldes, serviam possivelmente para diferenciar dos outros “bailes” – combates contra as milícias militares.

Lugares de memória são para Pierre Nora (1993, p.21) aqueles dados à experiência mais sensível; “só é lugar de memória se a imaginação o investe de aura simbólica.” Por isso, acreditamos que o título do filme - *Baile Perfumado* é um lugar de memória.

#### 4.3 – “A FÉ REMOVE MONTANHAS, MAS NÃO FLUTUA AFOGADOS”<sup>15</sup>: HANS STADEN E A FORMAÇÃO DO BRASIL

Hans Staden foi um aventureiro alemão que no século XVI lançou-se duas vezes em navegações para o Novo Mundo. Nascido em Hessen hoje um dos estados da Alemanha, decidira conhecer a Índia. Em Lisboa, com a ajuda de um germânico que possuía uma pousada na qual estava hospedado, soube que a esquadra d’El Rei para a Índia já havia zarpado. Com ajuda desse homem – que falava português, conseguiu se engajar como artilheiro em um navio no qual seu capitão tinha a intenção de navegar até o Brasil como comerciante mesmo tendo permissão para pilhar navios franceses e para capturar navios que negociassem com piratas. Também deveria levar prisioneiros ao Brasil. Meses depois chega a Recife. Os prisioneiros são entregues ao capitão de Olinda. Ocorre um tumulto dos selvagens e a tripulação é solicitada a

<sup>15</sup> Trecho de *Faca de combate* - tradicional canção dos Comandos Especiais Anfíbios da Marinha do Brasil. (C-ESP-ComAnf) 2012, p.23.

ajudar em um combate contra os índios. Tão logo se direcionam para o regresso, encontram um navio francês que estava carregando pau-brasil e se enfrentam. O navio é danificado e a viagem de volta é sob “ventos desfavoráveis e com mantimentos insuficientes” (STADEN, 2013 p.40). Para a segunda viagem decide ir aos domínios espanhóis na América. A viagem desde começo foi difícil: quase naufragaram na altura de Cabo Verde; após uma tempestade à altura de São Tomé perderam de vista os dois outros navios que faziam parte da esquadra e ainda tiveram que esperar meses para que os ventos soprassem na direção desejada. Quando chegam à localização desejada estavam perdidos. Tentando chegar ao destino, seu barco é destruído na região de Santa Catarina. Após dois anos nesta região, é enviado à capitania de São Vicente para fretar um barco e seguir viagem. Quando estava chegando, seu pequeno barco naufraga. É acolhido pelos portugueses do povoado local. Por ser artilheiro, acaba trabalhando por dois anos no forte de Bertioga – local muito visado e desprotegido – razão pela qual nenhum português se arriscava a trabalhar. Quando estava próximo de terminar seu contrato e voltaria para a Europa, em uma incursão pela mata para procurar seu escravo carijó que não voltara de uma caçada, é capturado pelos Tupinambás, ficando cativo por nove meses e conseguindo “milagrosamente” voltar à sua terra natal e narrar sua experiência em um livro – cujos agradecimentos do início ao fim são ao “Salvador de todos os males, Nosso Senhor e Deus”. (STADEN, 2013, p.179).

A história de Staden, quase tão antiga quanto o próprio Brasil, não é muito conhecida pelos brasileiros. Segundo Bueno (2013, p.10) o livro “só foi traduzido para o português em 1892 – e mal.”. Foi apenas em 1900, traduzido direto do original alemão, que o Brasil pôde conhecer sua história. Eduardo Prado – “mentor da Semana de Arte Moderna de 1922”, apresentou a obras aos ícones do modernismo e esta os teria influenciados em sua obra, como a Oswald de Andrade, que segundo o autor, “encontrou a inspiração para deflagrar o Movimento Antropofágico.” (BUENO, 2013, p.11). A história também caiu nas graças de Monteiro Lobato que publicou uma versão para crianças da história. Lobato no prefácio da segunda edição defende sua adaptação para crianças dizendo que o livro original seria “quase incompreensível e indigesto”. (BUENO, 2013, p.12).

A obra fílmica estreou no circuito nacional em agosto de 1999. Sua primeira exibição, todavia, foi em Lisboa em 30 de abril do mesmo ano em um dos eventos em comemoração aos 500 anos do Descobrimento do Brasil. Oricchio (2003, p.48) classifica o filme como uma adaptação literal. Para o autor, Pereira “apenas conta uma história.”. O crítico enuncia que algumas obras optaram falar sobre os mitos de origem: “havia um motivo pragmático [...], a efeméride dos 500 anos, que, em tese (não comprovada) facilitaria o lançamento e despertaria o interesse do público.” (2003, p.49). Em entrevista ao Jornal do Brasil, Luiz Alberto Pereira

afirma que não fez o filme pensando nesta data e que sempre viu na experiência de Staden um ótimo roteiro cinematográfico. De linguagem “extremamente naturalista”, Pereira buscou realizar um filme quase fidedigno ao livro. (QUENTAL, 1999, p.1). É claro que na obra, existem escolhas do diretor, seja por preferência ou pela limitação de tempo de um filme.

Os créditos iniciais aparecem sobre imagens de um mapa do século XVI. As gravuras, que vão mudando lentamente, “fazem” o caminho que Staden fizera até a chegada em Santa Catarina.

**Figura 13 – Mapa mostra o caminho de Staden**



Fonte: Hans Staden, 1999

No primeiro plano temos uma caravela que navega da direita para esquerda. Outro artifício didático que quer dizer que a embarcação saíra da Europa em direção ao Novo Mundo. Neste plano – um *travelling* aéreo – aparece a voz *off* do narrador que introduz sua história em alemão: “Fiz duas viagens ao Novo Mundo: na primeira, em 1548 eu fui até o nordeste do Brasil. A segunda em 1550, atravessei o oceano novamente. Naufragamos na costa de Santa Catarina, sul do Brasil.” (HANS STADEN, 1999, 1:36).

**Figura 14 – Contextualização em narração *off***



Fonte: Hans Staden, 1999

Se tratando de filmes de reconstituição histórica, segundo Lagny (2000, p.22), este artifício é muito comum. O narrador “assinala, seja pelas intervenções como personagem da narrativa, seja em voz *off*, a proveniência das informações utilizadas ou o sentido dos acontecimentos.”. Os minutos iniciais do filme, com uma narração em alemão de Staden, são fundamentais para contextualizar a história no espaço e no tempo. No livro, Staden conta detalhadamente sua primeira viagem, a qual no filme, ele cita muito brevemente.

Por se tratar de uma adaptação literária devemos primeiramente verificar a semelhança entre os títulos, contextos e nomes de personagens. (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2012).

Em *Hans Staden* (1999), acreditamos que o uso do nome do personagem principal/narrador como título seja suficiente. Ademais, o título original *História Verdica e descrição de uma terra de selvagens, nus e cruéis comedores de seres humanos, situada no Novo Mundo da América, desconhecida antes e depois de Jesus Cristo nas terras de Hessen até os dois últimos anos, visto que Hans Staden, de Homberg em Hessen, a conheceu por experiência própria, e que agora traz à público com essa impressão, por mais atrativo que seja, não é oportuno e, a versão em português *Dois viagens ao Brasil: primeiros registros sobre o Brasil*, pouco envolvente.*

Para a análise de uma adaptação literária com aparente fidelidade, Vanoye e Goliot-Lété (2012) indicam que devemos relacionar o número de páginas com a duração do filme, inventariar cenas e personagens abolidas, agregadas e acréscimos, o tom do filme – como os eventos são dramatizados.

Seguindo os conselhos supracitados, chama-nos a atenção logo no início do filme a ausência de imagens ou aprofundamento que se refiram à primeira viagem – o que certamente

faria o filme conter um acréscimo grande em sua duração. Porém essa parte do livro não é esquecida, sendo mencionada na narração em *off* da primeira cena como já mencionamos.

Da mesma forma são suprimidos os momentos da chegada de Staden em Santa Catarina e toda sua saga até a sua captura em São Vicente. Apesar disso, o diretor insere alguns elementos do livro em situações diferentes, dando novo sentido e mantendo a fluidez que uma obra cinematográfica precisa. Ele também não segue a ordem exata de apresentação dos fatos, apesar de usá-los.

Staden, ainda em *off*, conta que saíra para procurar seu escravo Guará-mirim que saiu para caçar e não voltou. Em seu caminho encontra uma cruz fincada na beira do rio. Ao lado dessa cruz encontra-se o fundo de um barril com dizeres em espanhol solicitando que se dê um tiro para obter uma resposta. O tiro atrai os selvagens e esses o capturam.

A cruz e o barril são descritos no livro em outra situação. Ao deslocar o cenário, o diretor do filme dá uma razão para a captura de Staden. No livro ele ouve gritos na floresta e os selvagens o cercam.

**Figura 15 – Pereira mescla elementos para definir o destino de Staden**



Fonte: Hans Staden, 1999

O livro é baseado em memórias de sete anos de viagem. Escrito em primeira pessoa e de forma coloquial, acreditamos que Staden se enquadra na definição de narrador de Walter Benjamin (1994, p.200). Para o filósofo a verdadeira narrativa tem “sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária.” Essa utilidade é clara: além de contar sua história, propagar a fé protestante provando que esta também salva. Rememorar é evocar a presença de uma lembrança que está no passado. Essa lembrança, imagem genética que se refere ao passado, é uma imagem alinhada a outras imagens. Assim, seu processo de atualização na feitura do livro, acaba fatalmente “criando” novas memórias. (HALBWACHS, 1994).

O cineasta Luiz Alberto Pereira declarou que seu propósito foi “mostrar o Brasil do século XVI”. Optando pela fidelidade ao relato, o filme adotou um ponto de vista único. Essa

postura faz com que “desde o início, o índio brasileiro (no caso, tupinambá) se apresenta como alteridade exótica, pois sua imagem resulta do olhar desconfiado e defensivo do narrador.” (NAGIB, 2006, p.111).

Narrado em alemão e falado em tupi a maior parte do tempo, o filme pretende debater a identidade nacional a partir do momento de formação do Brasil, quando o europeu “civilizado” entra em contato com o nativo “selvagem”. Como já apresentamos, esse recurso da alteridade pelo olhar do outro é recorrente no cinema dos anos 1990. Ao buscar a “neutralidade” para manter-se fiel ao livro, o filme assume um ponto de vista parcial, o do explorador, e deixa de lado o índio. “*Hans Staden* oferece assim uma visão atualizada da identidade nacional, sintonizada antes com o espírito globalizado e o cinema comercial que com as propostas utópicas dos anos 60 e 70, embora focalize o mesmo momento fundador da nação brasileira.” (NAGIB, 2006, p.116).

Assim como em outros filmes coetâneos também é possível identificar a relação conflituosa entre estrangeiros diferentes, marcada por uma profunda alteridade que em algum momento se cruzam em uma situação crucial em suas vidas. (XAVIER, 2009). O eu é o outro, mas nesse filme, não conseguimos nos ver na posição do outro.

Essa categoria, o outro, em especial neste filme, no qual a representação dos antagonistas do herói cinematográfico, o estrangeiro Hans Staden, nos coloca frente ao paradoxo da identificação ao inverso, faz com que não reconheçamos, do ponto de vista ancestral, qualquer vinculação com os tupinambás, eles são os outros. (LIMA, 2008, p.134).

Pereira optando declaradamente<sup>16</sup> pela fidelidade ao livro, ao atualizar os tupinambás no contexto globalizado delega ao índio a condição de relíquia do passado, “embora ainda adornado dos detalhes sensacionalistas responsáveis por sua popularização desde o século XVI.” (NAGIB, 2006, p.94).

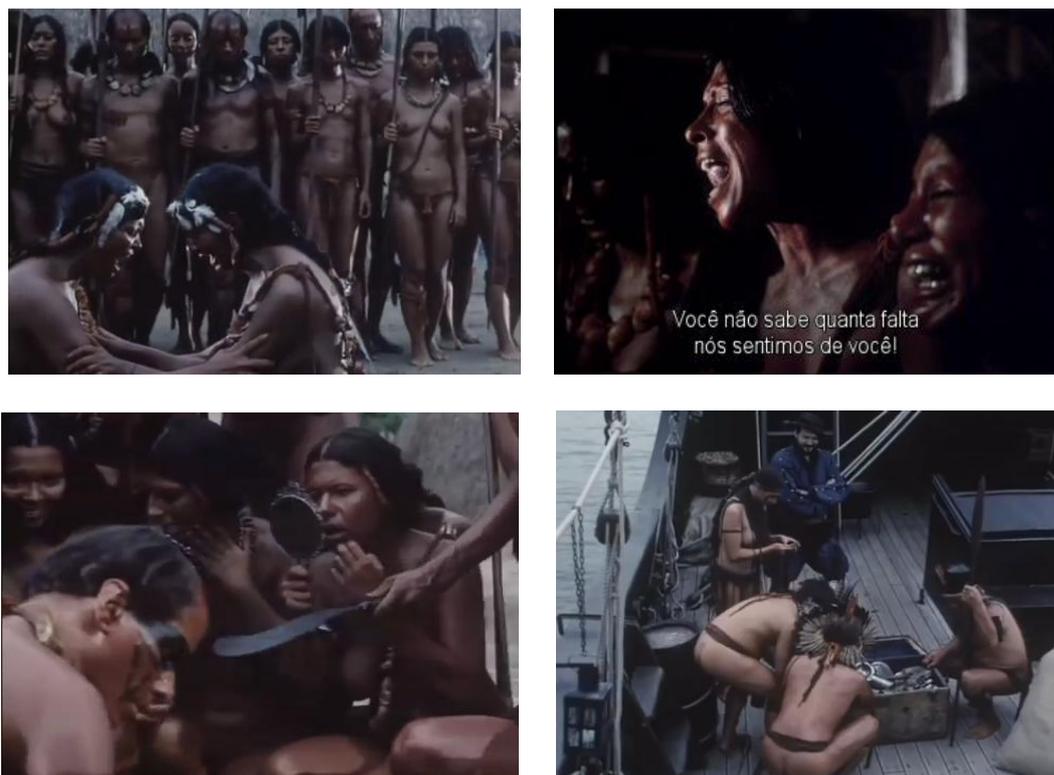
Os índios são apresentados como portadores de uma inocência pueril, incultos e ingênuos, muitas vezes ludibriados pela astúcia de Staden. As características infantis aparecem no canto agudo das mulheres e na cena que as mulheres choram pela saudade que sentiram com a ausência de Caruatá-uára, um francês que vivia próximo da aldeia. Esses nativos infantilizados, ao fazerem negócio com os europeus, se interessam por anzóis e facas, mas também por todo tipo de quinquilharias e bugigangas, acreditam nos poderes de cura de um assopro, nos poderes mágicos do deus de seu cativo que faz parar de chover assim que esse o peça.

---

<sup>16</sup> NAGIB (2006), ORICCHIO (2003), QUENTAL (1999).

Essa postura de apresentar o estrangeiro como uma consciência superior, característica dos filmes da Retomada, em *Hans Staden* chega a seu ápice. Sempre apresentado no meio do quadro, sendo o centro de todas as ações do filme, diante dos “selvagens”, Staden conquista a solidariedade da câmera e do espectador. A única saída segura desse novo mundo repleto de canibais é voltar para a civilizada Europa. (NAGIB, 2006).

**Figura 16 – Índios ingênuos e infantilizados**



Fonte: Hans Staden, 1999

Para dar dinâmica a narrativa, é inserida uma personagem fictícia na trama. Nairá é a personagem conhecida como personagem cinematográfica: sua função é participar da história, ter afinidade com o público e muitas vezes ter características anacrônicas. Ela faz par romântico com o personagem principal e figura como uma espécie de personagem síntese das características da mulher tupinambá. (LIMA, 2008).

Nairá é a única personagem que é possível criar algum vínculo além do próprio Staden e oscila entre uma postura assustadora e infantil. Negociando com um mercador francês, ela oferece trocar o canto de seu papagaio por um presente. Jacó – o francês – lhe dá uma tesoura e esta ordena que seu pássaro cante. Aos risos, o homem pergunta-lhe o que ela quer em troca do animal e esta responde: “muitos canhões”. O homem sai rindo. (1:05:19). Nagib (2006) acrescenta que essa cena deve ser também risível para o público, por tamanho gesto pueril.

Destacamos outros acréscimos que acreditamos ser significativos. Por serem criações do diretor, dão seu traço de narrador, contar a história para uma utilidade.

Em uma das primeiras cenas (2:22) dois portugueses enforcam Guará-mirim, índio escravo de Staden. Não há nenhuma informação desse tipo no livro que se limita a dizer que o escravo sumira e, o diretor ao fazer essa escolha, acaba determinado o destino de Staden a partir deste fato, já que o protagonista é pego exatamente por ter ido à mata procurar seu servo. Essa informação endossa a cena da captura que já comentamos. Depois de muito tempo de cativo, Staden finalmente descobre porque é refém dos tupinambás e desabafa: “Malditos os dois, por causa d’ eles eu estou nesta agonia” (HANS Staden, 1999, 1:08:35).

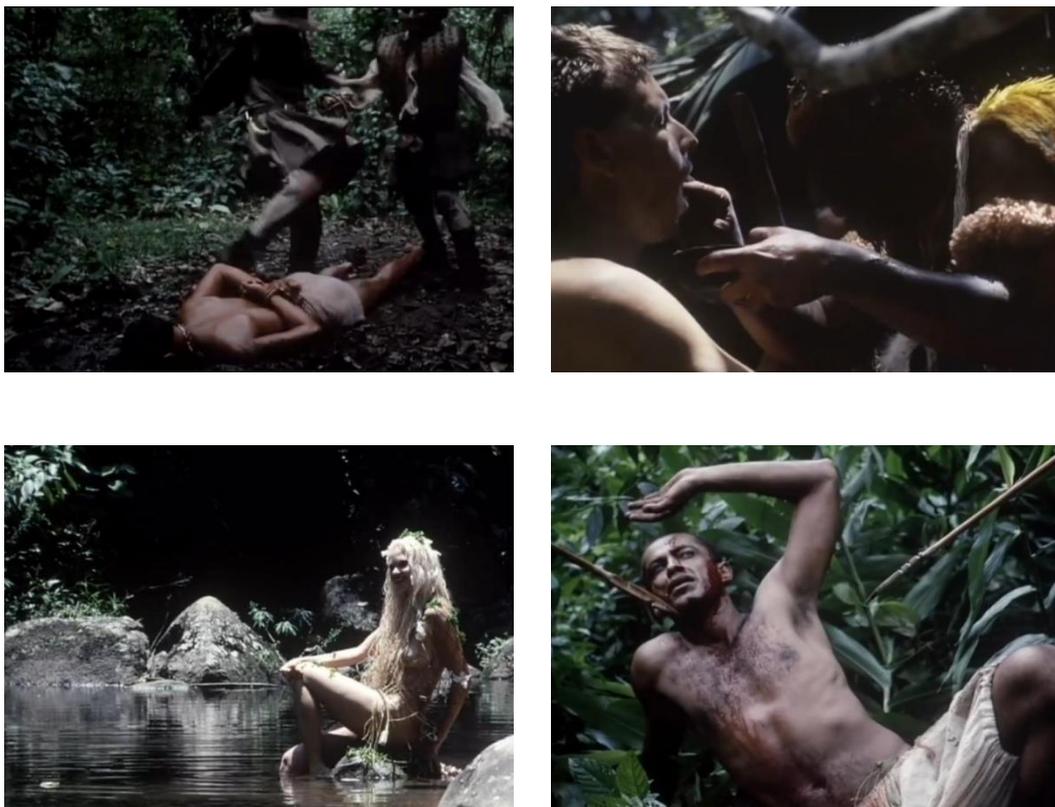
Karáí-buçú,<sup>17</sup> um poderoso pajé ajuda Staden a resolver uma dor de dentes. Nos chama atenção o diálogo. Karáí-buçú diz: “Seu povo veio de longe trazendo desgraça para nossa gente. Todos nós vamos morrer e por causa disso, nossas almas vão querer vingança.” (21:55). Em um sonho ébrio, aparece Iara, a mãe d’água (28:03). Durante uma caçada, Staden e dois índios se deparam com um negro fugindo do engenho de São Vicente, mostrando assim que já naquela época haviam escravos africanos no Brasil<sup>18</sup> (46:08).

---

<sup>17</sup> No capítulo 27 Staden (2013) relata apenas que teve forte dor de dentes, e que relutou para que seu dente não fosse arrancado.

<sup>18</sup> No capítulo 38, menciona: “os portugueses precisam da farinha de mandioca para alimentar os numerosos escravos que mantêm em suas plantações de cana-de-açúcar.” (STADEN, 2013, p. 94).

**Figura 17 – Acréscimos destacados**



Fonte: Hans Staden, 1999

Segundo Lagny (2000, p.22) “[...] é evidente que a História da época pré-cinematográfica não pode utilizar “citações de época.”, e pergunta: “Como autenticar e explicar quando as reconstituições e as ficções se impõem?”. Neste caso, a quantidade e a riqueza das xilografias contidas no livro, serviram para que o filme fosse feito de maneira mais fidedigna possível. “Pereira recria, com minúcias naturalistas e extraordinária precisão etnográfica, toda a trajetória do, a princípio azarado e ao fim e a cabo sortudo, soldado da fortuna em suas veredas e venturas.” (BUENO, 2013, p.13). O autor complementa: “já as xilografias que ilustram – e que tanto enriquecem – o texto, essas teriam sido produzidas a partir de desenhos feitos diretamente pelo jovem Hans, ou quando menos, sob sua orientação.” (BUENO, 2013, p.10).

Nas imagens a seguir podemos notar a preocupação do diretor em ser fiel ao livro com algumas ressalvas que acreditamos serem necessárias pela linguagem fílmica.

**Figura 18- Dança das mulheres ao redor de Hans Staden em Ubatuba**



Fonte: STADEN, 2013, p.73

**Figura 19 - Dança das mulheres da aldeia com Hans Staden**



Fonte: Hans Staden, 1999

Na construção da obra cinematográfica, as xilografias funcionaram como *storyboard*. O filme é inclusive fiel ao destaque que Staden tem nos enquadramentos. A primazia do europeu sobre os índios compõe o discurso do filme. A personagem principal encontra-se numa situação de perigo constante. Este está sempre no centro da ação, sozinho ou rodeado de índios, ficando os últimos com um papel ornamental. (LIMA, 2008).

Os tupinambás incorporam a imagem clichê do canibal, com características muitas vezes assustadoras. Representados a partir da perspectiva de Staden, os índios aparecem em algumas cenas com características amedrontadoras e quase sobrenaturais, com *close-ups* de olhos e bocas. (NAGIB, 2006). Como índices de representação, os índios adquirem na tela o sentido de ruínas.

*Hans Staden* é um filme que sem um gênero cinematográfico definido, foi classificado com estilo naturalista. Para Nagib (2006, p.112), com a escolha de não interferência no texto, “*Hans Staden* se entrega decididamente à ficção e ao cinema de gênero, no caso, a narrativa de aventura.”.

Depois de nove meses de muita negociação e sorte, Staden dirá que pela graça de deus, consegue embarcar em um navio francês e voltar para a Europa.

O filme termina com a caravela agora indo em direção à direita, “subindo” – Europa - com a voz *off* de Staden relatando que voltara para Europa na data referida sob bons ventos, mas sem nenhuma referência à deus. *Fade out*. Letreiro: “nesse mesmo ano de 1555 uma epidemia de varíola trazida pelos europeus matou mais de trinta mil tupinambás. No século dezessete morreram todos. Ou com as doenças contagiosas trazidas da Europa ou nas guerras com os portugueses e seus aliados.” (HANS STADEN, 1999).

**Figura 20 – Retorno à Europa**



Fonte: Hans Staden, 1999

A cartela final traz um sentido ambíguo: postos em segundo plano (literalmente) durante todo o filme, os tupinambás finalmente têm destaque, vítimas de um genocídio promovido pelos portugueses.

Rememorar é sempre uma opção política e ética. Luiz Alberto Pereira disse ter a intenção de homenagear os tupinambás, mas parece não ter conseguido. Ao optar pela prova de autenticidade e fidelidade à fonte, o autor caiu na armadilha do ponto de vista único, agravado pelo uso de gravuras seiscentistas que dão nítido destaque ao elemento europeu. Esse ponto de vista é extremamente desdenhoso, apoiado na ideia de (civilizado) eu e (selvagem) outro.

Sem colocarmos juízo de valor, o que gostaríamos de deixar registrado é que Luiz Alberto Pereira atualizou no cinema as memórias oficiais de Staden, não sua experiência real.

## 5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Toda pesquisa acadêmica começa com divagações acerca do tema escolhido. Ao longo da pesquisa, as ideias vão tomando forma, informações são descobertas e geralmente ao final temos surpresas inesperadas.

Nosso objetivo foi entender a relação do crescente interesse do cinema por temas históricos ao longo da década de 1990. O período da Retomada do cinema brasileiro, poderia também ser chamado de retomada do Brasil. Depois de passar a década de oitenta basicamente limitado a pornochanchadas, eventuais sucessos infantis e a produção “de guerrilha” do Lixo, o cinema “morre” e “renasce” em um movimento de olhar para a própria história ressignificando mitos fundadores sob o prisma da globalização.

Ficou claro que a “condição de ocupado” do nosso cinema, torna o cinema brasileiro eterno dependente de subsídios e medidas paternalistas do Estado. Cem anos depois da chegada do cinema ao Brasil, ainda se debatia a necessidade das reservas de mercado e a necessidade eterna e óbvia de criar um mercado cinematográfico preenchendo as lacunas das três etapas que sustentam uma indústria de cinema.

No cinema da Retomada, uma das características mais marcantes foi a temática histórica. Essa característica está atrelada a outra também marcante do período: o patrocínio privado. Os críticos da *Revista Contracampo* apontam que essa produção Brasil afora só foi possível pelos apoios regionais somado a um sentimento de “dívida” dos cineastas que retribuíram com “*commodities* culturais”.

Como qualquer produção cultural, o cinema é suscetível a influências da sociedade. Nessa última década do século XX, a “ordem” estabelecida mudou em todo o mundo política e geograficamente. Os impulsos da globalização e suas consequências instigaram cineastas a procurar sua identidade, olhar para trás, em busca das histórias de seu país, da sua região, sua comunidade, num processo de rememoração produtiva. Essa busca da personalidade própria resultou numa atualização de memórias coletivas e, por extensão, da memória nacional.

A questão da identidade que sempre foi tão cara à brasilidade, volta com força nesse cinema. Sob as influências da globalização e do sentimento de perda e fragmentação, a identidade foi abordada a partir da alteridade com o outro estrangeiro. Realidades que no cinema dos anos 1960 e 1970 eram vistas através de funis, agora serão vislumbradas através de um caleidoscópio poliglota, afinal, “nada nos é estrangeiro, pois tudo o é.” (GOMES, 1980, p.88).

O cinema que foi analisado aqui é um dos cinemas brasileiros possíveis. Com os objetivos delimitados, conseguimos gerar o debate proposto e ainda reservar espaço para alguns dos muitos outros cinemas esquecidos.

Filme produzido na Retomada e nunca esquecido, *Chatô – o Rei do Brasil*, quase uma lenda, acabou estreando durante a confecção deste trabalho, nos gerando o ímpeto de incluí-lo na análise. Mesmo sendo muito tentador, esse filme é uma obra composta por diferentes camadas de representação, pois nesses vinte anos sofreu alterações até a versão que veio a público.

Filme que inaugura a Retomada, *Carlota Joaquina* tem uma relevância que vai além de ser inaugural. Mesmo sendo mentiroso com a História, cheio de clichês e com erros anacrônicos é usado até hoje em salas de aula. Seu anacronismo dá a possibilidade de inserir outros fatos históricos para destacar a forte influência (ou seria domínio?) inglesa. Carla Camurati se posiciona, fala do ouro “levado” e sua partilha e insiste na ideia que o Brasil era (é) um país rico. O tom burlesco e escrachado agradou em cheio o público brasileiro, que prefere rir da desgraça do que chorar e, *Carlota*, nos faz rir dos outros, daqueles imaginados pela menina escocesa e não de nós. A obra agradou o público, mas desagradou muitos historiadores, que declararam ser rasa e injusta com tão ilustre e complexa personagem histórica.

*Baile Perfumado* é um filme “mix”: mix de tradição e modernidade da linguagem cinematográfica, mix de suportes informacionais, mix da música com cinema, mix do que é de fora (Abrahão) com o que é de dentro (Lampião), mix realidade e ficção. O objetivo era fazer um filme em tom de *making off* a partir do filme restaurado das filmagens feitas por Abrahão no sertão. As imagens exclusivas de Lampião mostram uma rotina diferente do cangaceiro e seu bando e há suspeitas que o próprio Virgulino teria dirigido o filme para assim moldar a imagens que queria passar. Benjamim Abrahão é também um mix de jornalista-mascate-secretário-de-beato-cinegrafista. A modernidade no sertão proporcionou o fim do cangaço e os diretores usaram a figura do libanês como metáfora dessa mudança.

Hans Staden busca esmiuçar a questão da identidade nacional a partir do mito de origem. Luiz Alberto Pereira busca sua resposta através do olhar de um aventureiro alemão que conviveu com os tupinambás e conseguiu voltar para a Europa e registrar suas memórias em um livro recheado de gravuras que serviram de base para o roteiro e marcação de cena. Pretendendo mostrar como seria o Brasil no século XVI, Pereira limitado por sua proposta de fidelidade à fonte, mescla personagens reais e ficcionais e nos contempla com uma versão pós moderna da saga seiscentista.

A Retomada terminou com a criação da Ancine e a consolidação das Lei Rouanet e Lei do Audiovisual em 2001. Outro fator decisivo foi a entrada das Organizações Globo no cinema. Mesmo atuando apenas como coprodutora sua presença e influencia no campo acabou impondo o “padrão globo de qualidade” no cinema. A produção anual continuou aumentando, mas o grande paradigma do cinema brasileiro continua até hoje: é a incompletude da cadeia de produção, impossibilitando que filme no Brasil circule, seja mercadoria, dê lucro.

O movimento de Retomada do cinema eclodiu da vontade de não deixar o cinema brasileiro morrer. A morte do cinema já foi anunciada muitas vezes e acreditamos que outras tantas mortes serão anunciadas. Mas a vontade de se expressar através de imagens animadas jamais morrerá.

O cinema está sempre se renovando, em um verdadeiro processo de atualização da sua memória. Das fotografias animadas para o cinematógrafo; da moviola para o computador; do ecrã para a tela do celular. Também agora, nos anos dez do século XXI, percebemos paralelos de comparações possíveis: das fotografias animadas aos *GIFs* (animados); das microcomédias aos *shortmovies* de canais do *youtube*. O cinema não é só um lugar onde a memória se refugia, é o lugar onde ela se processa e se cristaliza.

## REFERÊNCIAS

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. Perfil do acadêmico Assis Chateaubriand. Disponível em: <http://www.academia.org.br/academicos/assis-chateaubriand>. Acesso em: 14 abr. 2016.

ACERVO ESTADÃO. Personalidades, Assis Chateaubriand. Disponível em: <http://acervo.estadao.com.br/noticias/personalidades/assis-chateaubriand,325,0.htm>. Acesso em: 14 abr. 2016.

ALDÉ, Lorenzo. A sedução dos bandidos: de Lampião a Leonardo Pareja, o que nos atrai nesses fora da lei? **Revista de História da Biblioteca Nacional**, ano 6, nº 68, maio 2011. p. 7-23.

AMÂNCIO, Tunico. **Artes e manhas da embrafilme**: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981). Niterói, RJ: EDUFF, 2000.

\_\_\_\_\_. Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme. **Revista Alceu** do departamento de comunicação social da PUC-Rio, v.8, nº 15 jul/dez 2007. p.173-184.

ARAÚJO, Inácio. **Casa das meninas**: romance original e roteiro inédito. São Paulo, SP: Imprensa Oficial (IMESP). 2004.

AUTRAN, Arthur. Que história é essa? GARDNIER, Ruy. (Org.). Cinema Brasileiro Anos 90: 9 Questões. **Contracampo**. Revista de Cinema especial. Nº 26. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 2001. p.61-70.

AZEVEDO, Francisca L. N. de. Forte, teimosa e voluntariosa: perseguida por sua independência inaceitável para as mulheres da época, Carlota Joaquina era capaz de gestos corajosos e generosos. **Revista de História da Biblioteca Nacional**, ano 8, nº 96, set. 2013. p.7-21.

BARROS, José D'Assunção. Cinema e História: entre expressões e representações. In: NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção. (Orgs.) 2ª. ed. **Cinema e História**: teoria e representações sociais no cinema. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008. p.43-83.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre a literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro**: propostas para uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BLOG Luiz Zanin. Cinema, cultura & afins. **'Chatô'** – uma primeira impressão. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/chato-uma-primeira-impressao/> acesso em: 27 jun. 2016.

BORGES, Valdeci Rezende. Cultura, natureza e história na invenção alencariana de uma identidade da nação brasileira. **Rev. Bras. Hist.** vol.26 n.51. São Paulo Jan/Jun 2006.

Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01882006000100006&lang=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882006000100006&lang=pt). Acesso em: 02 maio 2016.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRASIL. DECRETO não numerado, de 13 de setembro de 2000. Cria o Grupo Executivo de Desenvolvimento da Indústria do Cinema e dá outras providências. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**. Brasília, DF, 14 set. 2000.

\_\_\_\_\_. Lei Nº 7.505, de 2 de julho de 1986. **Diário Oficial da União**. Seção 1. Poder executivo, Brasília, DF, 03 jul. 1986. p.9763.

\_\_\_\_\_. Lei Nº 8.031, de 12 de abril de 1990. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Poder Executivo, Brasília, DF, 13 abr. 1990. p.7103.

\_\_\_\_\_. Lei Nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991. **Diário Oficial da União**. Seção 1. Poder Executivo, Brasília, DF, 24 dez. 1991. p.30261.

\_\_\_\_\_. Lei Nº 8.401, de 08 de janeiro de 1992. **Diário Oficial da União**. Seção 1. Poder Executivo, Brasília, DF, 09 jan. 1992. p.325.

\_\_\_\_\_. Lei Nº 8.685, de 20 de julho de 1993. **Diário Oficial da União**. Seção 3. Poder Executivo, Brasília, DF, 21 jul. 1993. p.10107.

\_\_\_\_\_. MEDIDA Provisória Nº 2.228-1, de 06 de setembro de 2001. Estabelece princípios gerais da Política Nacional de Cinema e dá outras providências. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**. Brasília, DF, 10 set. 2001.

BUENO, Eduardo. Como era gostoso Hans Staden. Introdução. In: STADEN, Hans. **Duas viagens ao Brasil: primeiros registros sobre o Brasil**. Porto Alegre: L&PM, 2013.

BUTCHER, Pedro. **Cinema brasileiro hoje**. São Paulo: Publifolha, 2005.

CAETANO, Daniel et al. (Orgs). 1995-2005: Histórico de uma década. In: \_\_\_\_\_. **Cinema Brasileiro 1995-2005: revisão de uma década**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005. p.11-47.

CALAZANS, Rejane. **Mangue: A lama, a parabólica e a rede**. Tese (Doutorado em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade) Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, 2008.

CAMARA, Antonio da Silva. Figurações, mitificação e modernização: visões do nordeste na cinematografia brasileira dos anos 1990. In: NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção. (Orgs.) 2ª. ed. **Cinema e História: teoria e representações sociais no cinema**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008. p.237-260.

CAMURATI, Carla. Entrevista. In: NAGIB, Lúcia; ROSA, Almir. **O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo: Editora 34, 2002. p.145-150.

CARDOSO, Maurício. **O cinema tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução (1969-1974)**. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo. USP, 2007. Disponível em: [http://www.teses.usp.br/index.php?option=com\\_jumi&fileid=12&Itemid=77&lang=pt-br&filtro=Cardoso,%20Mauricio](http://www.teses.usp.br/index.php?option=com_jumi&fileid=12&Itemid=77&lang=pt-br&filtro=Cardoso,%20Mauricio). Acesso em: 10 jun. 2016.

COELHO, Olinio Gomes P. **Do patrimônio cultural**. Rio de Janeiro: [s.n.], 1992.

CONTROLADORIA GERAL DA UNIÃO. Produtores terão que devolver recursos tomados para o filme "Chatô, O Rei do Brasil". Disponível em: <http://www.cgu.gov.br/noticias/2008/02/produtores-terao-que-devolver-recursos-tomados-para-o-filme-chato-o-rei-do-brasil>. Acesso em: 01 ago. 2015.

COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. 3ª ed. São Paulo: Globo, 2003.

DIAS, Rosangela de Oliveira. **Cinema e sociedade: um estudo da filmografia de Leon Hirszman 1962-1972**. Tese (Doutorado em História Social). Universidade Federal Fluminense, UFF, 1996.

DICIONÁRIO: os 114 cineastas estreantes após 1995. **Contracampo** Revista de Cinema nº 52. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/52/frames.htm> . Acesso em: 02 maio 2016.

DICIONÁRIO Priberam da Língua Portuguesa on line. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/kitsch>. Acesso em: 18 jul. 2016. [kitsch].

DUMONT, Juliette; FLÉCHET, Anaïs. "Pelo que é nosso!": a diplomacia cultural brasileira no século XX **Rev. Bras. Hist.** vol.34 n.67 São Paulo Jan/June 2014. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01882014000100010&lang=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882014000100010&lang=pt) Acesso em: 08 maio 2016.

DUTRA, Eliana Regina de Freitas. Entre a melancolia e a exaltação: povo e nação na obra de Plínio Salgado. **Rev. Bras. Hist.** vol.19 n.37 São Paulo Sept. 1999. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01881999000100011&lang=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881999000100011&lang=pt) Acesso em: 09 maio 2016.

EDUARDO, Cléber. "Eu é um outro" – Variações da narração em primeira pessoa. In: CAETANO, Daniel et. all. (Orgs). **Cinema Brasileiro 1995-2005: revisão de uma década**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005. p.137-151.

\_\_\_\_\_. Fugindo do inferno – a distopia na redemocratização. In: CAETANO, Daniel et al. (Orgs). **Cinema Brasileiro 1995-2005: revisão de uma década**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005. p.51-65.

EMBRASILME. CTAV. Disponível em: <http://www.ctav.gov.br/2008/10/10/a-embrasilme.10out2008>. Acesso em: 10 jun. 2015.

FONSECA, Vitória Azevedo da. **O cinema na história e a história no cinema: pesquisa e criação em três experiências cinematográficas no Brasil dos anos de 1990**. Tese (Doutorado em História Social). Universidade Federal Fluminense, UFF, 2008. Disponível em: [http://www.historia.uff.br/stricto/teses/Tese-2008\\_FONSECA\\_Vitoria\\_Azevedo\\_da-S.pdf](http://www.historia.uff.br/stricto/teses/Tese-2008_FONSECA_Vitoria_Azevedo_da-S.pdf) . Acesso em: 29 jun. 2015.

FRANÇA, Andréa. Imagens de itinerância no cinema brasileiro. In: \_\_\_\_; LOPES, Denilson. **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó, SC: ARGOS, 2010. p.219-242.

FURTADO, Filipe. História espectral do cinema brasileiro (1995-2005). In: CAETANO, Daniel (org.). **Cinema Brasileiro 1995-2005** Revisão de uma década. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005. p.195-212.

GARDNIER, Ruy; TOSI, Juliano. Editorial. **Contracampo**: Revista de Cinema nº 21. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/21/frames.htm> Acesso em: 02 maio 2016.

O GLOBO. **Guilherme Fontes** é condenado a mais de três anos de prisão por sonegação fiscal. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/guilherme-fontes-condenado-mais-de-tres-anos-de-prisao-por-sonegacao-fiscal-3017532>. Acesso em: 01 ago. 2015.

GOMES, Laurentino. **1808**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2007.

GOMES, Paulo Emilio Salles. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O patrimônio como categoria de pensamento. In: ABREU, Regina, CHAGAS, Mário (Orgs.). **Memória e Patrimônio**: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A, 2009. p. 25-33.

GONDAR, Jô. Quatro Proposições sobre memória social. In: GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera. (Orgs.). **O que é memória social?** Rio de Janeiro: Contracapa, 2009. p.11-26.

GUIA DO ALUNO. Curso Especial de Comandos Anfíbios (C-ESP-ComAnf) 2012.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HOBSBAWM, Eric. **A era dos extremos**: o breve século XX: 1914-1991. 2ª ed. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

\_\_\_\_\_. **Culturas do passado-presente**: modernismos, artes visuais, políticas de memória. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014.

IANNI, Otávio. **Teorias da globalização**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1996.

JELIN, Elizabeth, **Los trabajos de la memória**. España: Siglo XXI editores, 2002.

JEUDY, Henri-Pierre. **Memórias do social**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1990.

LAGNY, Michèle. Escrita fílmica e leitura da história. **Cadernos de antropologia e imagem**. Rio de Janeiro, 10(1): 19-37, 2000.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas, SP: Unicamp, 1996.

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema brasileiro: das origens à Retomada**. São Paulo: Perseu Abramo, 2005.

LIMA, Carlos Adriano Ferreira de. **Quando nós somos os outros: Hans Staden e a cultura histórica**. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal da Paraíba/ Programa de Pós-Graduação em História, 2008.

LOPES, Antonio Herculano. Um forrobodó da raça e da cultura. **Rev. Bras. Ciências Sociais**. vol.21 n.62 São Paulo. Outubro 2006. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69092006000300004&lang=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092006000300004&lang=pt) Acesso em: 10 maio 2016.

LOURENÇO, Elaine. História Nova do Brasil: revisitando uma obra polêmica. **Rev. Bras. Hist.** vol.28 n.56 São Paulo 2008. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01882008000200006&lang=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882008000200006&lang=pt) Acesso em: 08 maio 2016.

LOUZADA, Nilton Moulin. Prefácio desta edição. In: COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. 3ª ed. São Paulo: Globo, 2003. p.9-13.

MACIEL, Fabio Osmar de Oliveira; RIBEIRO, Leila Beatriz. Com ruínas se constroem memórias? Reflexões sobre o cinema de arquivo. **Anais XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. INTERCOM. Curitiba, PR. set 2009.

MAIA, Felícia Assmar. Direito à Memória: o patrimônio histórico, artístico e cultural e o poder econômico. **Movendo Idéias**, Belém, v8, n.13, p.39-42, jun 2003. Disponível em: <[http://www.nead.unama.br/site/bibdigital/pdf/artigos\\_revistas/214.pdf](http://www.nead.unama.br/site/bibdigital/pdf/artigos_revistas/214.pdf)> Acesso em: 25 abr. 2010.

MAIA, Tatyana de Amaral. Os usos do civismo em tempos autoritários: as comemorações e ações do Conselho Federal de Cultura (1966-1975). **Rev. Bras. Hist.** vol.34 n.67. São Paulo Jan./Jun 2014. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01882014000100005&lang=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882014000100005&lang=pt) Acesso em: 02 maio 2016.

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

MEIRELLES, Juliana G. Desunião Ibérica: na disputa pela regência, D. Carlota e D. João refletiam suas incompatibilidades de gênios e a rivalidade de suas origens. **Revista de História da Biblioteca Nacional**, ano 8, nº 96, set. 2013. p.22-25.

MELO, Luís Alberto Rocha. Gêneros, produtores e autores – Linhas de produção no cinema brasileiro recente. In: CAETANO, Daniel (Org). **Cinema Brasileiro 1995-2005: revisão de uma década**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005. p.67-78.

MORAIS, Fernando. **Chatô: o rei do Brasil**. 4ª ed. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

MORAIS, Kely Cristina Silva de. **A memória do cinema mudo brasileiro na Coleção Jurandyr Noronha**. Dissertação (Mestrado em Memória Social). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/ Programa de Pós- Graduação em Memória Social, 2006.

MORENO, Antonio. **Cinema brasileiro: história e relações com o Estado**. Niterói, RJ: EDUFF; Goiânia: CEGRAF/UFG, 1994.

MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena; [et al.]. **História e Cinema**. São Paulo: Alameda, 2007. p.39-64.

NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

\_\_\_\_\_; ROSA, Almir. **O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo: Editora 34, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. A escrita fílmica da história e a monumentalização do passado: uma análise comparada de *Amistad* e *Danton*. In: CAPELATO, Maria Helena; [et al.]. **História e Cinema**. São Paulo: Alameda, 2007. p.65-83.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. **Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**. e-ISSN 2176-2767; ISSN 0102-4442, v. 10, 1993.

NÓVOA, Jorge. Apologia da relação Cinema-História. In: \_\_\_\_; BARROS, José D'Assunção. (Orgs.) 2ª. ed. **Cinema e História: teoria e representações sociais no cinema**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008a. p.13-40.

\_\_\_\_\_. Metamorfoses do cinema brasileiro na era da mundialização neoliberal: em busca de uma identidade estética? In: \_\_\_\_; BARROS, José D'Assunção. (Orgs.) 2ª. ed. **Cinema e História: teoria e representações sociais no cinema**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008b. p.161-179.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo: um balanço crítico da retomada**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PAPA, Dolores. **Nelson Pereira dos Santos: uma cinebiografia do Brasil**, Rio, 40 Graus 50 anos. Rio de Janeiro: UFRJ, Centro Cultural Banco do Brasil, 2005. (Programa Diretores Brasileiros).

PARENTE, André. **Ensaio sobre o cinema do simulacro: cinema existencial, cinema estrutural e cinema brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Pazulin, 1998.

PEREIRA, Paulo Souza. **Imagens do Movimento: introdução ao cinema**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1981.

- PINTO, Carlos Eduardo Pinto de. **Imaginar a cidade real: o Cinema Novo e a representação da modernidade urbana carioca (1955-1970)**. Tese. (Doutorado em História Social). Universidade Federal Fluminense, UFF, 2013.
- POLLAK, Michael. Memória e identidade Social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol 5, n10, 1992.
- PRYSTHON, Angela. Outras margens, outros centros: algumas notas sobre o cinema periférico contemporâneo. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson (Orgs.). **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó, SC: ARGOS, 2010. p.163-177.
- QUENTAL, Paula. Caderno B. Hans Staden entre os índios. **Jornal do Brasil** de 12 de março de 1999. News Arquivos. Disponível em: <https://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19990312&printsec=frontpage&hl=pt-BR>. Acesso em: 01 set. 2015.
- RENDEIRO, M. E. L. S. **Álbuns de Família: Fotografia e Memória nos Anos Dourados**. Dissertação (Memória Social). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, 2008.
- RIBEIRO, Leila B. Patrimônio visual: as imagens como artefatos culturais. In: DODEBEI, Vera; ABREU, Regina (Orgs.). **E o patrimônio?** Rio de Janeiro: Contra-capa / Programa de Pós-graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008. p.59-73.
- RIO DE JANEIRO. **LEI MUNICIPAL N° 1.672, de 25 de janeiro de 1991**. Diário Oficial do Rio de Janeiro, 31 jan 1991. p.5.
- ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.
- SALIBA, Elias Thomé. As imagens canônicas e a História. In: CAPELATO, Maria Helena [et al.]. **História e cinema**. São Paulo: Almeida, 2007. p. 85-96.
- SÁ NETO, A. A. F. Que história é essa? GARDNIER, Ruy. (Org.). Cinema Brasileiro Anos 90: 9 Questões. **Contracampo**. Revista de Cinema especial. N° 26. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 2001. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/26especial/historia.htm>. Acesso em: 01 set. 2015.
- SARMIENTO, Guilherme. Homens sem sombra – uma tendência intelectual em tempos recentes. In: CAETANO, Daniel (Org). **Cinema Brasileiro 1995-2005: revisão de uma década**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005. p. 79-88.
- SIMIS, Anita. **Estado e Cinema no Brasil**. São Paulo: Anablume : Fapesp, 1996.
- SOARES, Mariza de Carvalho; FERREIRA, Jorge. Introdução. In: \_\_\_\_ (Orgs.). **A História vai ao cinema – vinte filmes brasileiros comentados por historiadores**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2008. p.11-15.
- STADEN, Hans. **Duas viagens ao Brasil: primeiros registros sobre o Brasil**. Porto Alegre: L&PM, 2013.

STAM, Robert. Para além do Terceiro Cinema: estéticas do hibridismo. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson (Orgs.). **Cinema, globalização e interculturalidades**. Chapecó, SC: ARGOS, 2010. p. 111- 136.

SUPERIOR Tribunal de Justiça. Extinta **ação de improbidade contra Guilherme Fontes** por demora na conclusão do filme “Chatô”. Disponível em:

[http://www.stj.jus.br/sites/STJ/default/pt\\_BR/noticias/noticias/Extinta-a%C3%A7%C3%A3o-de-improbidade-contra-Guilherme-Fontes-por-demora-na-conclus%C3%A3o-do-filme-%E2%80%9CChat%C3%B4%E2%80%9D](http://www.stj.jus.br/sites/STJ/default/pt_BR/noticias/noticias/Extinta-a%C3%A7%C3%A3o-de-improbidade-contra-Guilherme-Fontes-por-demora-na-conclus%C3%A3o-do-filme-%E2%80%9CChat%C3%B4%E2%80%9D). Acesso em: 01 ago. 2015.

TURAZZI, Maria Inez. Paisagem construída: fotografia e memória dos “melhoramentos urbanos” na cidade do Rio de Janeiro. **VARIA HISTORIA**, Belo Horizonte, v. 22, n. 35, p.4-78, jan/jun 2006. <<http://www.scielo.br/pdf/vh/v22n35/a04v22n35.pdf>> Acesso em: 27 jul. 2008.

VAINFAS, Ronaldo. Carlota : caricatura da História. In : SOARES, Mariza de Carvalho; FERREIRA, Jorge (Orgs.). **A História vai ao cinema** – vinte filmes brasileiros comentados por historiadores. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2008. p.227-235.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 7ª ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

VELOSO, Mariza. O fetiche do Patrimônio. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário de Souza; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos (Orgs.). **Museus, coleções e patrimônios**: narrativas polifônicas. Rio de Janeiro: Garamond, MinC/IPHAN/DEMU, 2007. p.229-245.

VIANY, Alex. 1964 - Glauber Rocha, Walter Lima Jr., David Neves, Leon Hirszman Deus e o diabo na terra do sol. In: AVELLAR, José Carlos (Org.). **O processo do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999. p.51-84.

XAVIER, Ismail. MENDES, Adilson (Org.). **Coleção Encontros**: a arte da entrevista. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009.

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p.13-27.

\_\_\_\_\_. “O cinema brasileiro dos anos 90”, Revista Praga – Estudos marxistas no 9, p.97-138. São Paulo, Hucitec, jun 2000.

YNDIO do Brasil. Sinopse. In: CINEMATECA Brasileira do Ministério da Cultura. Disponível em:<http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&expSearch=ID=021363&format=detailed.pft#1>. Acesso em: 29 jun. 2015.

## REFERENCIAS FILMICAS

**ABRIL despedaçado**. Direção: Walter Salles. Baseado no livro “Abril despedaçado” de Ismail Kadaré. Lumiere; Vídeo Filmes; Haut et Cout; Bac Films; Dan Valley Ag. BR-FR-CH. 2001. (105 min.), 35mm, COR, 105min, 2.879m, 24q, Scope.

**A ALIMENTAÇÃO de um bebê.** Título original: *Le Repàs Du Bébé*. Direção: Louis Lumière. Lumière Co. 1 min, mudo, P&B, 12 m, 35 mm, Cinématographe, 28 December 1895 (1 min.). Fr.

**ANAHY de las misiones.** Direção: Sérgio Silva.M. Schmiedt Produções; MINC; Consórcio Europa Severiano Ribeiro; Quanta; FINEP - Financiadora de Estudos e Projetos.1997. (110 min.) 35mm, COR, 2.865m, 24q, Dolby Stereo SR.

**ÁRIDO Movie.** Direção: Lírio Ferreira. Cinema Brasil Digital; Combogó Filmes; Megacolor Laboratório Cinematográfico; Estúdios Mega; Quanta. 2005. 35mm, cor, 115min, 3.154m, 24q.

**BAILE Perfumado.** Direção: Lírio Ferreira e Paulo Caldas. Governo do Estado de Pernambuco; Eletrobrás; Banco do Nordeste do Brasil; Riofilme. 1997. 35mm, COREBP, 93min, 2.500m, 24q, Eastmancolor, Dolby Stereo, 1:1'37.

**OS BANDEIRANTES.** Direção: Humberto Mauro. INCE - Instituto Nacional de Cinema Educativo. 1940. 35mm, BP, 45min, 1.150m, 24q.

**BARRAVENTO.** Direção Glauber Rocha. Iglu Filmes. 1961. 35mm, BP, 80min45seg, 2.195m, 24q

**BOCA de ouro.** Direção: Walter Avancini. Baseado na peça teatral “Boca de ouro” de Nelson Rodrigues. JN Filmes Ltda. Financiamento/Patrocínio: FBB - Fundação Banco do Brasil. 1990. 35mm, 108 min, COR, 24q.

**BOCAGE, o triunfo do Amor.** Direção: Djalma Limongi Batista. Cinema do Século XXI. 1997. 35mm, 85 min, COR, 2.315m, 24q, Eastmancolor, Dolby Stereo Digital - SDR (Pinewood), Cinemascope.

**CABEZAS cortadas.** Direção: Glauber Rocha. Profilmes S.A. - Barcelona; Films Contacto - Barcelona; Mapa Filmes - Rio de Janeiro; Glauber Rocha Comunicações Artísticas Ltda. 1970. 35mm, COR, 90min, 2.468m, 24q, Eastmancolor. BR-ES.

**CARLOTA Joaquina: Princesa do Brazil.** Direção: Carla Camurati. Quanta Central de Produção; Secretaria para o Desenvolvimento AudioVisual/MinC; Finesp/MCT. 1994. 35mm, 101 min, COR, 2.700m, 24q, 1:1'66.

**CARMEM Miranda banana is my business.** Direção: Helena Solberg e David Meyer. Internacional Cinema Corporation; The Corporation for Public Broadcasting; Channel 4 Television; The National Latino Communications Center; Radio e Televisão Portuguesa; Riofilme. 1994. (91 min.) BR-US. 35mm, COREBP, 2.500m, 24q.

**O CARTEIRO e o poeta.** Direção: Michael Radford. Produção: Alberto Passone. 1994. 35mm, color, 108 min, 2.968 m.

**OS CARVOEIROS.** Direção: Nigel Noble. Zazen Produções. Lima, Ronaldo Nazário de; Volkswagen; Volkswagen do Brasil; Banco Pactual; Telefônica; Monsen, Leonardos & Cia; Ronaldo Nazario de Lima - R9; Gortin Promoções. 1999. 35mm, BP, 67 min, 1.837m, 24q.

**CASTRO Alves.** Direção: Silvio Tendler. Caliban Produções Cinematográficas. 1999. 35mm, COR, 75min, 2.056m, 24q.

**CENTRAL do Brasil.** Direção: Walter Salles Jr. Videofilmes; Riofilme; MACT Productions; E.S.R. Films Ltd.; Cinematográfica Superfilmes. 1998. 35mm, COR, 112min, 3.185m, 24q, 1:2'35.

**CIDADE de Deus.** Direção: Fernando Meirelles. O2 Filmes; Videofilmes; Miramax International; BR; Globo Filmes; Lumiere; Wild Bunch. 2002. 35mm, COR, 130min, 3.564m, 24q.

**CINCO vezes favela.** Direção de Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Marcos Farias, Miguel Borges. Brasil: Centro Popular de Cultura da Une/ Instituto Nacional do Livro/saga Filmes/ Tabajara Filmes, 1962. (92 min.), son, P&B.

**O CINEASTA da Selva.** Direção: Aurélio Michiles. Cinematográfica Superfilmes; TV Cultura - Governo do Estado de São Paulo. 1997. 35mm, COREBP, 87min, 2.530m, 24q.

**A CHEGADA de um trem na estação.** Título original: "L'arrivée d'un train à La Ciotat". Direção: Auguste Lumière, Louis Lumière. Produção: Auguste Lumière, Louis Lumière. Produtora: Lumière Co. 1 min, mudo, P&B, 15 m, 35 mm, Cinématographe, janeiro 1896 (França)

**COMO era gostoso meu francês.** Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Pedro Aurélio Gentil. Condor Filmes; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A. 1971, 35mm, COR, 79min, 2.160m, 24q, Eastmancolor.

**COMO nascem os anjos.** Ou: Aí, ó! : o pobre o rico a polícia e a TV. Direção: Murilo Salles. Empório de Cinema; Secretaria do Audiovisual/MINC; Riofilme; Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro; Secretaria Municipal de Cultura; Banespa; Quanta Centro de Produção; Imagine Cinema Ltda.; Tatu Filmes Ltda. 1996. 35mm, COR, 97min, 2.405m, 24q, Eastmancolor, Dolby Stereo, 1:1'85.

**CORISCO e Dadá.** Direção: Rosemberg Cariry. Cariri Filmes; Finep; BEC; BNB; Governo do Estado do Ceará. 1996. 35mm, COR, 101min, 3.236m, 24q.

**CREDE-MI.** Direção: Bia Lessa; Dany Roland. BL Produções Artísticas. Governo do Estado do Ceará; Secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Ceará. 1996. 35mm, COR, 75min, 24q.

**DEUS e o diabo na terra do sol.** Direção: Glauber Rocha. Copacabana Filmes; Jarbas Barbosa, Glauber Rocha; Banco Nacional de Minas Gerais. Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A.; Copacabana Filmes. 1964. 35mm, BP, 110min, 3.028m, 24q.

**O DESCOBRIMENTO do Brasil.** Direção: Humberto Mauro. ICB - Instituto de Cacau da Bahia; Ministério da Educação e Saúde; INCE - Instituto Nacional de Cinema Educativo; Ministério da Educação e Cultura. 1937. 35mm, BP, 60min, 1.706,60m, 24q.

**O DRAGÃO da maldade contra o santo guerreiro** ou Antônio das Mortes. Direção: Glauber Rocha. Mapa Filmes. 1969. 35mm, COR, 95min, 2.507m, 24q, Eastmancolor.

**É TUDO Brasil.** Direção: Rogério Sganzerla. Tupan Filmes. 1997. 35mm, COREBP, 82min, 2.250m, 24q.

**A FILHA do advogado.** Direção: Jota Soares. João Pedrosa da Fonseca. 1926. 35mm, BP, 88min35seg, 1.629m, 16q.

**FOR All: o Trampolim da Vitória.** Direção: Luiz Carlos Lacerda e Buzá Ferraz. Bigdeni Filmes do Brasil; Skylight Cinema e Vídeo; Shell; Sal de Frutas Eno; Brahma; TAM. 1997. 35mm, COR, 95min, 24q, Dolby.

**O GUARANI.** Direção: Norma Bengell. NB Produções. Riofilme. 1996. 35mm, COR, 91min, 2.560m, 24q, 1:1'37.

**GUERRA de Canudos.** Direção: Sergio Rezende. Morena filmes; Columbia Pictures; Sony; Prefeitura Rio Filme / Secretaria Municipal de Cultura; Banco Real; Volkswagen; Governo do Estado da Bahia; Telerj; Petrobrás; Eletrobrás. 1997. 35mm, COR, 170min, 4.355m, 24q.

**HANS Staden.** Direção: Luiz Alberto Pereira. Lapfilme do Brasil, Jorge Neves Produções Audiovisuais Porto - PT; Prêmio HBO de Cinema de 1998, 3; Ministério da Cultura do Brasil. Riofilme. 1999. 35mm, COR, 92min, 2.525m, 24q, Eastmancolor, Dolby Digital.

**HISTÓRIAS do Flamengo.** Direção: Alexandre Niemeyer. Carlos Niemeyer Filmes. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro; RioFilme; Secretaria Municipal de Cultura; BR Petrobrás; Petrobrás; Riofilme. 1999. 35mm, COR, 80min, 2.195m, 24q, Dolby.

**OS INCONFIDENTES.** Direção: Humberto Mauro. INCE - Instituto Nacional de Cinema Educativo. 1936. 35mm, BP, 4min, 167m, 24q.

**JENIPAPO.** Direção: Monique Gardenberg. Ravina Produções e Comunicações Ltda; Boku Films; Dueto. 1996. BR-US. 35mm, COR, 100min, 2.470m, 24q.

**MOLEQUE Tião.** Direção: José Carlos Burle. Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A. 1943. 35mm, BP, 78min, 2.250m, 24q.

**MAUÁ: o Imperador e o Rei.** Direção: Sergio Resende. Riofilme; Buena Vista International. Eletrobrás; Furnas; Ipiranga. 1999. 35mm, COR, 135min, 2.607m, 24q, Dolby Digital, 1:1'66.

**ORFEU.** Direção: Cacá Diegues. Rio Vermelho; Globo Filmes. 1998-1999. 35mm, COR, 110min, 3.019m, 24q.

**DE PASSAGEM.** Direção: Ricardo Elias. Raíz Produções Cinematográficas; Locall de Cinema e Televisão; Cinema; Filmosonido; BR. 2003. São Paulo 35mm, COR, 77min, 2.105m, 24q, Dolby Digital.

**O PRIMEIRO Dia.** Direção: Walter Salles, Daniela Thomas. Vídeo Filmes; La Sept Arte; Haut et Court; Riofilme. 1999. 35mm, COR, 75min, 2.060m, 24q, Dolby Digital, 1:2'35.

**O QUATRILHO.** Direção: Fábio Barreto. Filmes do Equador Ltda.; Produções Cinematográficas LC Barreto Ltda.; Filmes do Equador Ltda. 1995. 35mm, COR, 120min, 3.385m, 24q, Stereo Hi-Fi.

**O SERTÃO das Memórias.** Direção: José Araújo. Ganesch Produções. 1996. 35mm, BP, 102min, 24q.

**O SIGNO do caos ou O anti filme.** Direção: Rogério Sganzerla. Mercúrio Produções Ltda. Petrobrás. 2003. 35mm, COREBP, 80min, 2.210m, 24q, Dolby Digital.

**TERRA em Transe.** Direção: Glauber Rocha. Mapa Produções Cinematográficas Ltda. 1967. 35mm, BP, 105min37seg, 2.900m, 24q.

**TERRA Estrangeira.** Direção: Walter Salles Jr., Daniela Thomas. Videofilmes; Animatógrafo. 1995. 35mm, BP, 102min, 2.820m, 24q, Dolby Stereo SR.

**TIETA do Agreste.** Direção: Carlos Diegues. Sky Light Cinema; Serene. Banco Real; Correios; Governo Federal Ministério das Comunicações; BR Petrobras; Eletrobras Bahiatursa; Governo da Bahia Secretaria da Cultura e Turismo; Usicultura Sistema Usiminas; Odebrecht; Copene; PQU; Unipar; Indiá; Varig; Antártica; Sharp. 1996. 35mm, COR, 140min, 3.690m, 24q, Eastmancolor, Dolby Stereo.

**TIRADENTES.** Direção: Oswaldo Caldeira. Oswaldo Caldeira Produções Cinematográficas; Trade Comunicação; Riofilme. 1998. 35mm, COR, 120min, 3.060m, 24q, Dolby Stereo SR.

**O TRONCO.** Direção: João Batista de Andrade. Raiz Produções; TV Cultura - Fundação Padre Anchieta; Quanta; Cia. de Imagem. Telebrasil - Tele Centro; BEG Banco do Estado de Goiás; Schenini, Paulo A. 1998-1999. 35mm, COR, 109min, 2.980m, 24q.

**O VELHO: A História de Luis Carlos Prestes,** Direção: Toni Venturi. Olhar Imaginário Filmes; Fundação Padre Anchieta; Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo; Casa de Produção Filme e Vídeo. 1997. 35mm, COR, 105min, 2.890m, 24q, 1:1'37.

**XICA da Silva.** Direção: Carlos Diegues. J.B. Produções Cinematográficas Ltda.; Distrifilmes Ltda; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A. 1976. 35mm, COR, 114min31seg, 3.140m, 24q, Eastmancolor.

**YNDIO do Brasil.** Direção: Sylvio Back. Usina de Kyno. 1995. 35mm, COREBP, 70min, 1.919m, 24q.