



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

JOSÉ WANDEMBERGUE DE OLIVEIRA JÚNIOR

**UMA RECONFIRMAÇÃO DA ANISTIA? POLÍTICA DE ESTADO E O
CINEMA BRASILEIRO DOS ANOS 90**

FORTALEZA

2013

JOSÉ WANDEMBERGUE DE OLIVEIRA JÚNIOR

UMA RECONFIRMAÇÃO DA ANISTIA? POLÍTICA DE ESTADO E O CINEMA
BRASILEIRO DOS ANOS 90

Dissertação de Mestrado
apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em História Social da
Universidade Federal do Ceará,
como requisito parcial para obtenção
do Título de Mestre em História.
Área de concentração: História
Social.

Orientação: Prof^{fa}. Dr^a. Meize Regina
de Lucena Lucas

FORTALEZA

2013

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

-
- O51r Oliveira Júnior, José Wandemberg de.
 Uma reconfirmação da anistia? : Política de estado e o cinema brasileiro dos anos 90 / José
Wandemberg de Oliveira Júnior. – 2013.
 141 f. , enc. ; 30 cm.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento
de História, Programa de Pós-Graduação em História Social, Fortaleza, 2013.
 Área de Concentração: História social.
 Orientação: Profa. Dra. Meize Regina de Lucena Lucas.

1. Anistia – Brasil - História. 2. Cinema. 3. Brasil – História – 1964-1985. I. Título.

CDD 364.650981

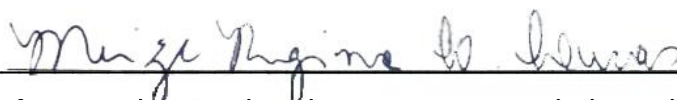
JOSÉ WANDEMBERGUE DE OLIVEIRA JÚNIOR

UMA RECONFIRMAÇÃO DA ANISTIA? POLÍTICA DE ESTADO E O CINEMA
BRASILEIRO DOS ANOS 90

Dissertação de Mestrado
apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em História Social da
Universidade Federal do Ceará,
como requisito parcial para obtenção
do Título de Mestre em História.
Área de concentração: História
Social.

Aprovada em: 19 / 08 / 2013.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Meize Regina de Lucena Lucas (orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)



Prof. Dr. Ana Rita Fonteles Duarte
Universidade Federal do Ceará (UFC)



Prof. Dr. Cristiano Otávio Paixão Araújo Pinto
Universidade de Brasília (UNB)

À minha mãe, Aurilêda dos Santos Oliveira, que tem a estranha mania de ter fé na vida.

AGRADECIMENTOS

É chegada a hora de agradecer àqueles que, direta ou indiretamente, são parte constituinte da dissertação. O produto de dois anos de trabalho e luta aqui presente é fruto de encontros e vivências acontecidos desde muito antes da aprovação no mestrado. Assim, é impossível citar todos os nomes daqueles que tem parte de mim e que tenho uma parte em mim.

Inicialmente, devo agradecer à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pela bolsa concedida nos dois anos de curso, incentivo fundamental para a realização do trabalho, viabilizando não só a compra de livros, viagens a congressos e pesquisas feitas em São Paulo, mas também à dedicação dada aos estudos.

Também fundamental foi a dedicação, o apoio e o zelo da Prof^a. Dr^a. Meize Lucas, minha orientadora. Desde as leituras para a escrita de um pré-projeto que, amadurecido, foi apresentado à banca examinadora da seleção de mestrado, Meize Lucas sempre se mostrou solícita e disponível. Obrigado pela extrema atenção e no cuidado nas correções feitas e nos vários encontros que tivemos nesses dois anos. Ainda tenho que agradecer por você ter participado ativamente da greve dos professores de 2012, com a paralisação também dos trabalhos da pós-graduação, o que só acrescentou e me reconfirmou a importância política e social do historiador e do seu trabalho.

Tenho que destacar os encontros com amigos e professores na Universidade Federal do Ceará, que resiste, apesar das tentativas de descaracterizá-la, como uma Universidade pública, gratuita e de qualidade. Um local de intensos debates, pensamentos, ideias e ação, que me transformam profundamente desde 2006. Nívia Marques, Amanda Maruyama, Rayanna Moreira, Berna Caroline e Paula Christiny foram fundamentais para que eu pudesse passar pelos anos de graduação. Obrigado a esses amigos que ainda hoje me trazem boas lembranças e ótimos encontros.

Já ao entrar no mestrado percebi que ao contrário do que muitos afirmam, o trabalho de escrita da dissertação não é solitário, pois nos amigos Adson Rodrigo, Amanda Sampaio, Hévila de Lima, Monyse Ravenna, Romário Bastos e Sarah Góis, encontrei e partilhei dos mesmos medos, aflições, dificuldades e também de muitos momentos bons, de risadas e de lutas. Nas incontáveis horas de conversas que tivemos e nas centenas de mensagens trocadas, tive a certeza de que não somos uma ilha, mesmo que tenhamos que nos fechar na

solidão da escrita. Todos vocês com quem tive conversas sobre absolutamente tudo são parte do trabalho. Tenho que destacar também a professora Adelaide Gonçalves, com suas palavras de luta e inspiração. Espero estar atravessando o “rio de fogo”, já cruzado por você há muito tempo.

Obrigado ainda aos professores Jaílson Pereira e Ana Rita Fonteles pelas observações e contribuições feitas na qualificação que mudaram rumos e geraram problematizações na dissertação.

Ao Jardas de Sousa, pela sua importância como companheiro e amigo. Sempre me lembrando de que devo manter os pés no chão quando estou me distanciando da realidade e também me instigando a mirar alto nos momentos em que as dúvidas no futuro aparecem. Por sempre me cobrar mais disciplina e organização, muito obrigado.

À minha família. José Wandembergue, por superar barreiras. Eduardo Oliveira, por me elogiar e acreditar em mim. Marília Oliveira, que sempre vai atrás do que quer e Aurilêda Oliveira, a quem dedico este trabalho, que sempre foi meu exemplo de inteligência, honestidade e serenidade. Mesmo que tenha todos os títulos acadêmicos possíveis, nunca conseguirei ter a sua inteligência.

Finalmente, tenho que agradecer a todos aqueles que, em tempos difíceis e de incertezas - onde questionar era passível de morte, ou pior, de torturas que infligiam dores impossíveis de se imaginar -, ousaram pensar, questionar e lutar. A todos aqueles que sofreram na guerra por um mundo melhor o meu agradecimento e admiração, pois são exemplos de abdicação ao conforto individual pelo bem coletivo. Aos que sucumbiram nas contendidas pelo bem da maioria nos anos de ditadura militar, devemos lembrar que ali estavam sonhos, e sonhos não envelhecem. Todos eles também estão aqui presentes.

Ela [a ditadura] se mede não por meio da contagem de mortos deixados para trás, mas através das marcas que ela deixa no presente, ou seja, através daquilo que ela deixará para frente. Neste sentido, podemos dizer com toda a segurança: a ditadura brasileira foi a ditadura mais violenta que o ciclo negro latino-americano conheceu. (Vladimir Safatle e Edson Teles)

RESUMO

O presente trabalho analisa um conjunto de filmes nacionais realizados entre 1994 e 2002 cujo enredo aborda o período da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985) em diálogo com a Lei de Anistia de 1979. Toma-se como ponto de partida, a hipótese de que há um diálogo comum entre as películas em relação ao discurso produzido nas telas que corroboram ou refutam o posicionamento a favor da anistia “ampla, geral e irrestrita”. Para o estudo é fundamental pensar as formas pelas quais os discursos acerca da ditadura presentes no cinema brasileiro produzido entre 1994 e 2002 se relacionam com seu período de produção, distribuição e consumo, bem como perceber como os filmes dialogam entre si. Os filmes são analisados tomando como premissa a ideia de que são documentos importantes para o entendimento do seu período de produção, período esse de mudanças econômicas e sociais de cunho neoliberal e ainda de mudanças na Lei de Anistia com um aumento da abrangência dos indenizados pelo Estado e discussões em torno da possibilidade de mudar a lei no sentido de investigar e punir torturadores. As películas estudadas trazem representações e pontos de vista que tentam reconfirmar a Lei de Anistia ou revê-la, a partir de seus personagens e das situações em que estão envolvidos e das abordagens da ditadura militar.

Palavras-chave: Cinema brasileiro, Ditadura militar, Anistia.

ABSTRACT

This paper analyzes a group of national films made between 1994 and 2002 whose plot deals with the period of the Brazilian civil-military dictatorship (1964-1985) in dialogue with the Amnesty Act of 1979. Take as a starting point, the hypothesis that there is a common dialogue between the films in relation to the discourse produced in the screens that confirm or refute the position in favor of amnesty "wide, general and unrestricted." For the study is fundamental to consider the ways in which discourses about the dictatorship present in Brazilian cinema produced between 1994 and 2002 relate to its period of production, distribution and consumption as well as realize how movies interact with each other. The films are analyzed taking as its premise the idea that they are important documents for the understanding of their production period, a period of economic and social changes of neoliberal and even changes in the Amnesty Law to increase the scope of the indemnified by State and discussions about the possibility of changing the law to investigate and punish torturers. The films studied bring representations and views that attempt to reconfirm the Amnesty Act and revising it from his characters and the situations they are involved and approaches of military dictatorship.

Keywords: Brazilian cinema, Military dictatorship, Amnesty.

SUMÁRIO

Introdução.....	12
-----------------	----

Capítulo 1 – O tema ditadura e o cinema nacional dos anos 90.....	25
1.1 O cinema nacional dos anos 90.....	28
1.2 Temas e abordagens.....	47
1.3 A Ditadura no Cinema.....	56
Capítulo 2 – A ditadura no cinema: perspectivas e representações	61
2.1 Tempo e formas de produção.....	63
2.2 Filmes sobre a ditadura e a Política dos anos 90	71
2.3 Juventude, Arrependimento, Resignação e Derrotismo.....	78
2.3.1 Juventude	82
2.3.2 Arrependimento	87
2.3.3 Resignação e Derrotismo	88
Capítulo 3 – Cinema e Anistia: diálogos possíveis.....	92
3.1 Passado, presente e futuro.....	99
3.2 Esquecimento e perdão.....	105
3.2.1 O Príncipe e o funeral do passado	108
3.2.2 O heroísmo de Lamarca	111
3.2.3 O que é isso companheiro? Reavivando a memória sem despertar demônios	113
3.2.4 Ação Entre Amigos. Vingança ou Justiça?.....	120
Considerações Finais.....	124
Bibliografia.....	128
Anexos.....	133

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa enfoca a produção cinematográfica nacional relacionada à ditadura militar produzida nos anos 1990, precisamente dos anos de 1994 a 2002¹, analisando uma possível conexão entre os filmes que falam sobre o regime ditatorial brasileiro (1964-1985) e a anistia de 1979 no País, tomando os filmes que tratam da ditadura como fonte e também como objeto, analisando como as novas condições institucionais e o período de produção são importantes nos seus conteúdos e discursos.

A instrumentalização das películas como fonte e como objeto se complementa na medida em que, como fonte, elas são estudadas inseridas no seu tempo, a partir de seus argumentos e discursos temporalmente situados e problematizados, de forma que seja possível pensar um dado período a partir das películas produzidas nesse recorte temporal. Já a utilização dos filmes como objetos é fundamental para o estudo do cinema dos anos 90 enquanto um cinema produzido a partir de particularidades e especificidades de produção e comercialização.

Na medida em que, no presente estudo, o ponto principal é a análise da relação entre os filmes sobre a ditadura militar produzidos no Brasil durante os anos 1990 e sua relação com o processo de anistia, a utilização dos filmes como objeto-fonte é fundamental, de modo que as duas leituras fílmicas se complementam quando se tem em vista analisar as películas e seu momento de produção e quais suas leituras e abordagens do passado encenado nas telas.

A partir da análise das películas, criando e mapeando conexões entre as representações contidas nos filmes, seu período de produção e as relações econômicas e sociais envolvidas na produção cinematográfica nacional, intenta-se empreender uma discussão acerca da última anistia brasileira e sua percepção, avaliação, discussão e reverberação nos anos 1990.

¹ Esse recorte temporal se justifica por ter sido a partir de 1994 que a produção fílmica nacional tem um retorno gradativo e lento de público e de boas críticas quando comparados ao período anterior. Esse período, também conhecido como retomada se inicia com o filme *Carlota Joaquina: a princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1995) e termina, de acordo com ORICCHIO (2003), com o filme *Cidade de Deus* (Fernando Meireles, 2002). O autor destaca que a forte presença da mídia, o maior número de espectadores no ano (3,2 milhões), o isolamento da favela sem intercâmbio com o resto do país e a espetacularização da violência concorrem para transformá-lo no marco para o fim do período da retomada.

É importante pensar o período como fundamental no sentido de uma inserção definitiva do País no mundo econômico globalizado. Desde o governo do presidente Fernando Collor (1990 – 1992), várias medidas foram implementadas para que o Brasil, após reformas sociais e econômicas, entrasse para a “modernidade”, modernidade econômica e social. A figura de Collor como um presidente jovem que busca a desburocratização do País, a abertura do comércio exterior para as importações e o aumento da presença da iniciativa privada na economia, dá o sentido de entrada para a modernidade a partir das decisões presidenciais no campo econômico.

A colocação em prática de políticas neoliberais, com as consequentes desregulamentações de setores e a saída da presença estatal em outros, transformou o Brasil econômica e socialmente. A venda de estatais, então identificadas como cabides de empregos e altamente burocráticas e o forte incentivo à entrada de empresas privadas em setores estratégicos da economia trazem a percepção da inserção do País na modernidade econômica. Dentre essas mudanças está o rebaixamento do Ministério da Cultura (MinC) para o status de secretaria e

Fazem parte, também, da lista de instituições extintas: Empresa Brasileira de Filmes S.A (EMBRAFILME), Fundação Nacional de Artes (Funarte); Fundação Nacional de Artes Cênicas (Fundacen); Fundação do Cinema Brasileiro (FCB); Fundação Nacional Pró-Memória (Pró-Memória); Fundação Nacional Pró-Leitura (Pró-Leitura). Além desses órgãos, foi também afetada a famosa “lei Sarney”, que possibilitava o financiamento privado da cultura².

Aumento do preço dos ingressos, saída do Estado do setor cultural, fechamento de milhares de salas de cinema pelo país e desprestígio dos filmes brasileiros junto ao povo foram alguns dos motivos que levaram à queda brusca de produção fílmica. Com o fechamento de várias fundações e empresas ligadas à cultura e principalmente da Embrafilme³, a produção cinematográfica brasileira viveu um período de gigantescas dificuldades. Ipojuca Pontes, cineasta e secretário de cultura do governo Collor, entre

² NORITOMI, Roberto Tadeu. *Cinema e Política: resignação e conformismo no cinema brasileiro dos anos 90*. São Paulo: USP, 2003. P. 15.

³ Empresa brasileira de filmes S.A – EMBRAFILME – foi fundada em 1969 e fomentava a produção e distribuição de filmes nacionais no Brasil e no exterior. Chegou a dominar quase 1/3 da produção fílmica nacional e obteve sucessos como *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (Bruno Barreto, 1976) com mais de 10 milhões de espectadores.

1990 e 1991, produziu um relatório sobre a Embrafilme, explicitando os motivos de seu fechamento, afirmando que

(...) as heranças legadas pela Embrafilme foram: a) a liquidação da frágil infraestrutura das atividades cinematográficas no país; b) a desunião da classe cinematográfica; c) o fortalecimento da burocracia; d) o esvaziamento da iniciativa privada; d) a devastação da rede independente de produção, distribuição e exibição.⁴

Na gestão Ipojuca as críticas à Embrafilme foram aumentando, com o próprio secretário caracterizando o período de produções da estatal como um tempo de burocratização, enriquecimento de diretores e falta de independência na produção fílmica. Com o fim da Embrafilme e de outros dispositivos legais que fomentavam a produção cinematográfica nacional, o número de filmes produzidos caiu quase a zero com o cancelamento das produções em andamento e a suspensão de novos projetos.

Após fortes pressões de cineastas, produtores, jornalistas e intelectuais, ainda no governo Collor são gestadas medidas para fomentar o setor cultural brasileiro, como por exemplo, a lei nº 8.313 que cria o PRONAC – Programa Nacional de Apoio à Cultura.⁵ Os anos que se seguiram foram de tentativas de aumentar a produção de filmes nacionais a partir de novas medidas no governo Itamar Franco (1992 – 1994), medidas e leis que serão discutidas no primeiro capítulo da presente dissertação.

O sucessor de Itamar Franco, eleito em 1994, Fernando Henrique Cardoso (1995 – 2002), deu continuidade ao projeto de desregulamentação da economia em vários setores como o de telecomunicações e energia. Porém o setor cultural começa a dar sinais de reação, ancorado nas medidas aprovadas ainda no governo Itamar, como o retorno do Ministério da Cultura em 1992 e a criação de editais de fomento ao cinema.

A nova política cinematográfica brasileira traz de volta o investimento estatal no setor, agora por meio de renúncia fiscal. As empresas que investissem no cinema receberiam abatimento fiscal. Mesmo de maneira indireta, o Estado volta a marcar presença no fomento do setor de cinema.

⁴ LEITE, Sidney F. *Cinema Brasileiro: das origens à retomada*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo. 2005. P 121

⁵ A lei em questão reativa a antiga Lei Sarney, lei nº 7.505, restabelecendo o abatimento fiscal de uma parte do que for investido em cultura por empresas privadas.

A produção brasileira que se inicia neste período passa a receber da mídia o nome de Cinema da Retomada, tendo como marco inicial o filme *Carlota Joaquina* (Carla Camurati, 1994) devido a seu sucesso de público, cerca de um milhão de espectadores. Essa nomenclatura criada pela mídia passa é absorvida e utilizada também pelos cineastas e produtores na busca por legitimação e público para seus filmes. Posteriormente, o próprio governo também se apropria deste rótulo.

É fundamental salientar que o título de Cinema da Retomada não vai se referir a um conjunto homogêneo de filmes que tenham alguma proposta ou estética em comum. Esta etiqueta viria a caracterizar a grande variedade de filmes produzidos a partir de 1994.

E o que houve foi que os cineastas incorporaram a definição, mas com um pequeno ajuste: o Cinema da Retomada apareceu como um sinônimo de cinema da diversidade, numa estratégia que aceitou a rotulação, desde que entendida como 'tudo o que for produzido a partir de meados dos anos 90 é Cinema da Retomada', cuja característica principal é a diversidade.⁶

Dentro deste período conhecido como “cinema da retomada”, entre 1994 e 2002, há cerca de 154 filmes produzidos e lançados⁷. Entre estes filmes, o tema da ditadura militar aparece marcadamente em sete filmes⁸. Entre estes, há cinco filmes em que o regime é definidor e direcionador da trama, seja por o filme estar situado neste período ou por discutir o tema ditadura. Estas cinco referidas películas são *Lamarca* (Sérgio Rezende, 1994), *O que é isso companheiro?* (Bruno Barreto, 1997), *Ação Entre Amigos* (Beto Brant, 1998), *A Terceira morte de Joaquim Bolívar* (Flávio Cândido, 2000) e *O Príncipe* (Ugo Giorgetti, 2002). A não utilização na pesquisa dos filmes *Alma Corsária* (Carlos Reichenbach, 1993) e *Dois Córregos* (Carlos Reichenbach, 1994) se dá por essas referidas películas não estarem comprometidas diretamente com o período da ditadura militar

⁶ MARSON, Melina Izar. *Cinema e Políticas de Estado da Embrafilme à Ancine*. São Paulo: Escrituras Editora, 2009. P 103

⁷ Ver em anexo tabela com os filmes brasileiros produzidos ano a ano.

⁸ Os filmes são *Alma Corsária* (Carlos Reichenbach, 1993), *Lamarca* (Sérgio Rezende, 1994), *O que é isso companheiro?* (Bruno Barreto, 1997), *Ação Entre Amigos* (Beto Brant, 1998), *Dois Córregos* (Carlos Reichenbach, 1999), *A Terceira morte de Joaquim Bolívar* (Flávio Cândido, 2000) e *O Príncipe* (Ugo Giorgetti, 2002).

no seu roteiro, de forma que não são pontos fundamentais no desenrolar da história.

Lamarca (Sérgio Rezende, 1994) é baseado na história do capitão do exército Carlos Lamarca. Comunista, abandona o exército para se dedicar à resistência armada à ditadura militar. Militante da VPR (Vanguarda Popular Revolucionária), Lamarca participa de ações como o roubo do “cofre do Adhemar” e tenta organizar focos de guerrilha rural no sertão da Bahia.

O que é isso companheiro? (Bruno Barreto, 1997), é baseado no livro homônimo escrito por Fernando Gabeira, que narra o sequestro do embaixador norte-americano Charles Elbrick. O filme aborda desde a idealização e treinamento dos grupos envolvidos na ação até a prisão dos personagens principais da trama. Utilizando imagens de arquivo e ficcionais, o filme foi indicado ao Oscar de “melhor filme estrangeiro” em 1997.

Ação Entre Amigos (Beto Brant, 1998) é uma história de vingança, onde quatro amigos viajam para uma pescaria e um deles descobre o paradeiro do homem que os torturou durante a ditadura militar. Um filme de suspense onde a busca pelo torturador e a hesitação de alguns dos amigos em fazer ou não vingança são os pontos principais. A caçada pelo militar termina com consequências drásticas e revelações do passado para os quatro.

A Terceira morte de Joaquim Bolívar (Flávio Cândia, 2000) é um filme que possui uma narrativa diferenciada dos outros. É contada a história de Joaquim Bolívar, um personagem encenado pelo mesmo ator que “morre” três vezes. Três histórias que se passam em tempos diferentes, por volta de 1964, durante o AI-5 e nos anos 90, e que possuem em comum o personagem principal e suas disputas com um coronel local. Nos três períodos, o personagem se coloca de formas diferentes diante dos acontecimentos políticos, evidenciando assim mudanças de pensamento e de posição política.

Já *O Príncipe* (Ugo Giorgetti, 2002) se debruça sobre a volta de Gustavo ao Brasil. Após um autoexílio de vinte anos na França, Gustavo volta ao País para cuidar de um familiar doente e reencontra amigos do tempo de militância estudantil. Encontros em que as mudanças do País e dos antigos companheiros são o ponto fundamental do filme.

Opta-se por analisar estes cinco filmes e não incluir *Alma Corsária* (Carlos Reichenbach, 1993)⁹ e *Dois Córregos* (Carlos Reichenbach, 1999)¹⁰, por suas tramas não terem a ditadura militar como definidora¹¹. A conexão e os pontos de vista dos anos da ditadura militar se dão a partir de uma problemática contemporânea da sua produção. Argumentos como a infantilização dos militantes em *O que é isso companheiro?*, o heroísmo de um capitão comunista isolado politicamente e com boas intenções em *Lamarca*, a lição de que a vingança não é boa para ninguém em *Ação entre amigos* e a decepção com o Brasil e os antigos companheiros de resistência em *O Príncipe* e *A Terceira morte de Joaquim Bolívar*, são fundamentais para a escolha deste conjunto de filmes para análise.

Estudar filmes que focam a ditadura militar brasileira é ingressar em um campo de constituição de memórias plurais sobre o período, memórias essas em constantes disputas por legitimação. Pode-se questionar se ao terem em comum o período de produção e estarem sujeitos à mesma legislação cultural, esses filmes partilham das mesmas ideias-chave e do mesmo entendimento e abordagem do regime militar brasileiro. Todas essas películas partem de uma mesma condição histórica de produção, mas são produzidas da mesma forma? Ainda, sendo o período dos anos 1990 importantes nas discussões sobre a anistia, haveria um possível diálogo entre essas películas estudadas e o processo institucional de anistia iniciado em 1979?

Os anos 90, além de ser o período das mudanças na legislação econômica e cultural no Brasil, também é o momento em que novas medidas de indenizações e reparações administrativas para os perseguidos e anistiados políticos acontecem. A busca por reparações e tentativas de

⁹ *Alma Corsária* (Carlos Reichenbach, 1993) conta a história da amizade de dois homens, Rivaldo Torres e Teodoro Xavier, desde o seu início nos anos 50 até o lançamento de um livro de poesias à quatro mãos na década de 90, permeando também as mudanças econômicas e sociais do Brasil ao longo do tempo.

¹⁰ *Dois Córregos* (Carlos Reichenbach, 1999) conta, a partir de flashbacks, a história do encontro de um guerrilheiro escondido numa fazenda com 3 mulheres, uma delas filha de um general. Desse encontro e da convivência nasce uma paixão que transforma a vida do guerrilheiro e das mulheres.

¹¹ Apesar de, em *Alma Corsária*, a história de amizade de Rivaldo e Teodoro passar pelo período da ditadura militar, não se pode afirmar que o tema da ditadura norteie ou dê base para o enredo do filme. Já em *Dois Córregos* a personagem principal é sobrinha de um guerrilheiro escondido, neste filme o ponto principal é a história de amor e de desencontros familiares que marcam a personagem.

reconhecimento da morte de desaparecidos políticos ocorre no Brasil em conjunto com outros países da América Latina. Segundo Danyelle Nilin Gonçalves,

As discussões acerca dos erros cometidos pelos militares, das torturas, das mortes e das consequências das prisões para os perseguidos pela ditadura só foram possíveis em maior medida na década de 1990, quando se passou a frequentemente ocupar espaços nos *media*, através de seus jornais televisivos e impressos, nas revistas semanais, nos documentários e filmes¹².

Em 1995 foi aprovada a Lei 9.410, intitulada pelos grupos de direitos humanos de “Lei dos Desaparecidos Políticos”, que reconhecia como mortas por responsabilidade do Estado as pessoas desaparecidas por motivo de envolvimento com atividades políticas entre 02 de setembro de 1961 e 15 de agosto de 1979. Foi também criada uma comissão especial vinculada ao Ministério da Justiça para analisar as mortes por causas não naturais nas dependências de prédios institucionais. A partir dos trabalhos da comissão, o Estado reconheceu que errou no tratamento dado aos perseguidos políticos nos anos da ditadura militar e acenou com a possibilidade de ressarcir os familiares dos envolvidos.

O tema “anistia” estava então constantemente em pauta na mídia e na política brasileira, com discussões acerca de reparações, indenizações, reconhecimentos de mortos nas mãos do Estado e reintegração de funcionários públicos, que foram demitidos por motivos políticos. A anistia brasileira se deu no processo de abertura política, que nas palavras do General Ernesto Geisel (1974 – 1979) deveria ser “lenta, segura e gradual”, quando todos os envolvidos em crimes políticos e seus conexos entre 02 de setembro de 1961 e 15 de agosto de 1979. Período esse que compreende desde o início do parlamentarismo no Brasil até a véspera da edição da lei.

Dentro do grupo de anistiados há desde as vítimas civis da resistência, até aqueles que praticaram tortura em nome do Estado, em um processo em que o esquecimento das práticas ocorridas era o mote principal. Nas palavras de Jarbas Passarinho, presidente do Senado e um dos principais articulistas do projeto de anistia, esta

¹² GONÇALVES, Danyelle Nilin. *O Preço do Passado: anistia e reparação de perseguidos políticos no Brasil*. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2009. P 59

(...) foi uma anistia mútua. É preciso reconciliação. Para reconciliar é preciso esquecer. (...) Intentávamos cicatrizar feridas e reconciliar a nação por meio do esquecimento recíproco das violências mútuas, as quais haviam despertado emoções intensas e dolorosas.¹³

Por toda a história nacional, aconteceram 48 anistias, sendo a última delas em 1979.¹⁴ O período de ditadura civil-militar no Brasil foi marcado pela perseguição política sistemática, desde os primeiros momentos após o golpe de 1964, quando vários funcionários públicos, militares e políticos foram perseguidos, retirados de suas funções ou cassados. As contagens mais detalhadas e confiáveis feitas até então indicam 7367 denunciados, dos quais 6385 foram formalmente indiciados, 2985 cassados pelo AI-1, 1583 cassados pelo AI-5, 10 mil funcionários públicos demitidos, 360 desaparecidos políticos, 25 mil presos políticos e 10 mil exilados.¹⁵

Perseguições, prisões arbitrárias, cassações, tortura e morte de políticos, militantes e familiares de militantes eram recorrentes na política de segurança interna do Estado balizada pela Doutrina de Segurança Nacional até o início do processo oficial de anistia, que começou após fortes pressões da sociedade civil no governo do general João Batista Figueiredo (1979 – 1985) em 1979 (Lei 6.683/79). A partir da retórica do governo de uma abertura política “segura”, a reciprocidade era um dos principais pontos da anistia, assim, torturados e torturadores eram anistiados.

É importante destacar o fato de que a luta pela anistia se inicia bem antes do governo Figueiredo. Logo após a deflagração do Golpe de Estado,

¹³ PASSARINHO, Jarbas. A tortura e o terrorismo: Como ter na conta de justos os que, tomados de ira jupiteriana contra acusados de tortura, se negam a ver a hediondez dos terroristas?. **Folha de Sp**, São Paulo, p. A3-A3. 28 nov. 2006. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/fz2811200608.htm>>. Acesso em: 17 abr. 2012.

¹⁴ Dentre outros processos de anistia pode-se citar a da Revolta da Armada de 1910, às revoltas tenentistas da década de 1920, no processo de consolidação do primeiro governo de Getúlio Vargas na década de 30 e tantos outros. Para maiores informações ver CUNHA, Paulo Ribeiro. *Militares e Anistia no Brasil: um dueto desarmônico*. IN: TELES, Edson & SAFATLE, Vladimir. O que resta da ditadura: a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010.

¹⁵ Contagem feita por GONÇALVES (2009). Sobre mortos, desaparecidos e cassados no período militar consultar *Brasil Nunca Mais* (1985), MIRANDA, Nilmário & TIBÚRCIO, Carlos. *Dos Filhos deste solo – mortos e desaparecidos políticos durante a ditadura militar: a responsabilidade do Estado*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2008 e SANTOS, Cecília Macdowell & TELES, Edson & TELES, Janaína de Almeida. *Desarquivando a Ditadura*. Memória e justiça no Brasil. São Paulo: Editora Hucitec, 2009.

para contemplar os cassados e perseguidos políticos pelo regime militar, as primeiras demandas por anistia começam a aparecer no cenário político, o que só vai se intensificando ao longo dos anos. Já na década de 1970, a anistia passa a ser uma demanda cada vez maior, a partir da criação de comissões femininas pela anistia, caravanas para visitar presos políticos e seminários no País inteiro. O governo se apropria da bandeira da anistia “ampla, geral e irrestrita” dos movimentos organizados que clamava por uma anistia que abrangesse todos os perseguidos pelo regime militar, transformada em uma anistia que abrangia torturados e torturadores, ficando de fora os participantes de ações chamadas de crimes de sangue, como assaltos a bancos e sequestros.

Esse processo de anistia, iniciados ainda no período da ditadura militar, possibilitou o retorno de antigos políticos e militantes para o Brasil. Posteriormente, e principalmente na década de 90, diversos adendos à lei da anistia foram promulgados de forma a alargar o grupo dos “contemplados” por ela. Essa transição política negociada possibilitou, mesmo que de forma muito lenta, o retorno da democracia ao País. Para Machado (2006), o resultado final foi que:

O espírito da conciliação inspirou o caráter recíproco. Anistiando civis e militares integrantes do regime ditatorial, permitiu que viessem a conviver “harmonicamente”, no regime democrático que se seguiu, com antigos adversários da época de exceção. Assim, a partir de 1985 teremos expoentes da ditadura frequentando os mesmos governos que os ex-subversivos.¹⁶

Pensando a partir do caráter conciliador da anistia brasileira é fundamental pensar o motivo e as formas pelas quais as ideias da anistia “ampla, geral e irrestrita” institucional continuam reverberando dentro das variadas representações do período no cinema brasileiro.

Além das películas trabalhadas enquanto objeto-fonte, também são usadas como fontes matérias de jornais e revistas de circulação nacional, como a revista *Veja* e o jornal *Folha de S. Paulo*, que discutem o cinema brasileiro desde sua crise a partir do fim da Embrafilme até meados dos

¹⁶ MACHADO, Flávia Burlamaqui. *As forças armadas e o processo de anistia no Brasil (1979-2002)*. Dissertação de mestrado em História Social, Rio de Janeiro, UFRJ, 2006. P 46.

anos 90, com o otimismo da produção cinematográfica nacional; entrevistas de realizadores de cinema em revistas e jornais; artigos de opinião de cineastas em jornais dos anos 90 debatendo a forma de produção cinematográfica do Brasil e os catálogos do cinema brasileiro editados pela Secretaria do Audiovisual na década de 90.

Metodologicamente, a análise fílmica necessita de questionamentos acerca dos pontos de vista políticos, sociais e estéticos dos filmes analisados e ainda como estes pontos de vista são representados nas telas, pois um filme opera escolhas de representação, organizando elementos e mantendo relações diferenciadas com a realidade.

Sendo o cinema uma representação da sociedade em que está inserido, um filme pode ser a aceitação ou a recusa da realidade social. Dessa forma, aquele que analisa uma película deve estar atento às formas de representação da realidade ali postas. Entende-se por representações o que afirma Roger Chartier, onde as manifestações humanas se configuram por meio de representações, criadas para atribuir sentidos ao mundo social do qual emergem, onde

pode se pensar a história cultural do social que tome por objeto a compreensão das formas e dos motivos – ou, por outras palavras, das representações do mundo social – que, à revelia dos atores sociais, traduzem as suas posições e interesses objetivamente confrontados e que, paralelamente, descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou como gostariam que fosse.¹⁷

O filme é carregado de informações e de leituras do mundo, da sociedade em que está inserido, dos grupos sociais que o produziu e que o consumirá, atribuindo sentidos sobre uma determinada realidade, nunca de forma isenta ou neutra, pois

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza.¹⁸

O estudo dessas referidas representações do mundo social, como postas por Chartier, nos filmes sobre a ditadura produzidos durante os anos

¹⁷ CHARTIER, Roger. *A História Cultural entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, Lisboa: Difel, 1990. P 19

¹⁸ *Idem*, P 17

1990 trazem uma descrição da sociedade. Sendo produzidas por um grupo, as representações sociais nos filmes tem de ser analisadas em conjunto com as diversas posições, políticas e sociais, dos seus produtores. Assim, segundo Roberto Rosenstone, essa representação do mundo social é criada para convencer, fornecendo uma imagem do passado crível, mirando nas emoções. Em suas palavras:

Usando imagens, música e efeitos sonoros além de diálogos falados (e berrados, sussurrados, cantarolados e cochichados), o filme dramático mira diretamente nas emoções. Ele não apenas fornece uma imagem do passado, mas quer que você acredite piamente naquela imagem – mais especificamente, nos personagens envolvidos nas situações históricas representadas¹⁹.

Robert Rosenstone em *A História nos filmes, os filmes na História* trata dos filmes ficcionais enquanto fontes e objetos para o trabalho do historiador. A partir de suas proposições e prática de análise fílmica, os filmes aqui estudados serão tratados. Sua visão do filme dramático relacionado com a escrita da história é interessante para o presente estudo, pois, para Rosenstone,

Assim como o acadêmico, o cineasta conta um enredo com começo, meio e fim, um enredo que inclui um forte teor moral. Como o enredo do acadêmico, o do cineasta está quase sempre incorporado a uma visão progressiva do passado (...)²⁰.

Assim, a prática metodológica é fundamental e é importante o estudo de Francis Vanoye e Anne Goliot-leté, *Ensaio sobre a análise fílmica*, pois traz indicações de especificidades metodológicas para o historiador que lida com o cinema. As autoras informam que

(...) qualquer arte da representação (o cinema é uma arte da representação) gera produções simbólicas que exprimem mais ou menos diretamente, mais ou menos explicitamente, mais ou menos conscientemente, um (ou vários) ponto(s) de vista sobre o mundo real.²¹

Esses pontos de vista, representações e as tomadas de posição política nos filmes são pontos-chave para a presente pesquisa. O cinema,

¹⁹ ROSENSTONE, Robert. *A História nos filmes, os filmes na História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010. P. 33

²⁰ *Idem*. P. 35

²¹ VANOYE, Francis. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1994. P 61

enquanto arte da representação e gerador de produções simbólicas possui a capacidade de informar sobre o real a partir de uma metodologia apropriada, tal como outras fontes usadas no estudo da História. É partilhada a premissa de Pierre Sorlin, ao afirmar que

Las películas son representaciones, es decir, documentos que median los hechos, que se interponen entre un advenimiento y las personas que quieren enterarse de lo que ocurrió, sirven para comunicar información. Las fuentes que usan las Ciencias Sociales: artículos de prensa, noticias, testimonios, dibujos, mapas... son también representaciones²².

Dentre os principais questionamentos que norteiam o trabalho, estão os seguintes pontos: 1) A relação entre o período de produção e as opções políticas e argumentativas das películas estudadas; 2) as possíveis conexões entre o financiamento de empresas privadas e os enredos dos filmes dos anos 90; 3) a representação da ditadura militar nas telas, relacionando seus discursos; 4) as relações entre as películas estudadas e o projeto institucional de anistia e suas possíveis reverberações ainda nos anos 90, quando das mudanças na lei de anistia. Não havendo respostas conclusivas e totais para a História, ao menos uma análise pormenorizada destas questões será feita.

A partir das questões postas, a dissertação está estruturada de forma que seja possível abranger problemáticas e questionamentos referentes à filmografia pesquisada. A divisão da dissertação se dá em três capítulos, sendo o primeiro dedicado a problematizar o cinema nacional dos anos 1990, pensando suas características e especificidades de produção e distribuição, os variados temas abordados pela produção fílmica nacional do período e a emergência do tema da ditadura com suas diferentes características e tomadas de posição.

O segundo capítulo será dedicado a um estudo mais aprofundado da ditadura no cinema nacional da década de 90, elencando os filmes utilizados na pesquisa, percebendo pontos de aproximação e de distanciamento entre as películas utilizadas e ainda relacionando as produções de sentido em conexão com política nacional do período, de

²² SORLIN, Pierre. *Cine e Historia, una relación que hay que repensar*. IN: CAMARERO, Gloria; DE LAS HERAS, Beatriz; DE CRUZ, Vanessa. *Una ventana indiscreta – la historia desde el cine*. Madrid: Ediciones JC. P. 20

forma a problematizar as várias abordagens da ditadura militar e suas relações com a política dos anos 90.

Já o terceiro e último capítulo se deterá no estudo dos possíveis diálogos entre o cinema dos anos 1990 e a anistia, abordando pontos específicos nos diferentes filmes estudados, pensando temas como as relações entre o presente brasileiro como justificativa do regime militar e o esquecimento e perdão aos que cometeram “excessos” no período ditatorial nas abordagens das películas estudadas.

CAPÍTULO 1 – O TEMA DITADURA E O CINEMA NACIONAL DOS ANOS 1990

O campo cinematográfico nacional estava às vésperas do lançamento do filme *Dias Melhores Virão*, de Cacá Diegues, quando no dia 16 de março de 1990 foi iniciado o processo de fechamento da Embrafilme pelo decreto-lei nº 8029/90. Em conjunto com o Plano Nacional de Desestatização²³, o governo do presidente Fernando Collor ambicionava inserir o Brasil em direção à economia mundial globalizada, levando o País para caminhar a uma pretensa modernidade. A partir da lógica produção-demanda, o campo cultural, e no caso o cinematográfico, não poderia ser financiado pelo Estado, mas sim pela demanda dos consumidores que, a partir da arrecadação de bilheteria, possibilitaria a produção de novas películas. Assim, a empresa nacional responsável pela produção e distribuição de películas, Embrafilme, era extinta.

A Empresa Brasileira de Filmes S.A foi criada juntamente com outras instituições pela junta militar que assumira em 1969 com o objetivo de produzir filmes nacionais e promovê-los no exterior. Sua implantação foi motivo de diversas discussões entre os produtores, pois a entidade distribuiria as películas apenas no exterior, e não no Brasil. Além disso, a sua ligação com o regime militar vai ser outro ponto de críticas por parte dos setores ligados ao cinema, já que

Nas primeiras gestões da Embrafilme, vamos encontrar, direta ou indiretamente, ligações com o regime, através de uma sucessão de membros da diretoria aparentados a militares, mas essa subordinação a uma instância militar vai se dissolver gradativamente²⁴.

Aos poucos, diminui a desconfiança dos realizadores em relação à Embrafilme. Isto somado aos primeiros financiamentos no início dos anos 70 faz com que a empresa estatal comece a expandir suas atividades, se tornando também distribuidora dentro do País e financiadora de um maior número de filmes ano após ano.

O prestígio e a importância da empresa vão crescendo de modo que passa a responder pela quase totalidade dos grandes filmes produzidos no país, filmes que atingem recordes de público, como o filme *Dona Flor e Seus*

²³ Lei 8.030/90

²⁴ AMANCIO, Tunico. *Artes e Manhas da Embrafilme*. Niterói: Eduff, 2000. P. 15

Dois Maridos (Bruno Barreto, 1976), que contou com mais de 10 milhões de ingressos vendidos. Nesse momento

Os filmes brasileiros passaram a ser exibidos durante todo o ano, fato até então inédito. Num primeiro momento, o filme era lançado nas grandes capitais e centros urbanos do país, depois em cidades de médio porte e, finalmente, em pequenos municípios.²⁵

A Embrafilme foi um ponto fundamental na história do cinema nacional. Durante a sua existência, o mercado cinematográfico brasileiro viveu um período de relativa estabilidade, pois havia certos aparatos legais e instrumentos governamentais que ofereciam suporte aos realizadores, permitindo produções mais autorais e sem tanta preocupação com bilheteria.

Durante anos, a Embrafilme continuaria a dominar a produção e a distribuição do cinema nacional. A década de 70 até meados da década de 80 se caracterizam pelo período mais brilhante para o cinema produzido pela Embrafilme. Abaixo, um quadro das suas quatro maiores bilheterias.

RECORDES DE BILHETERIA DO PERÍODO EMBRAFILME (1974 – 1985)

FILME	BILHETERIA	ANO
Dona Flor e seus dois maridos	10.800.000	1976
A dama da lotação	6.500.000	1978
Lúcio Flávio, o passageiro da agonia	5.400.000	1977
Xica da Silva	3.200.000	1976

Fonte: LEITE, Sidney F., *Cinema brasileiro: das origens à retomada*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005. P 113.

Os repetidos sucessos listados no quadro acima trazem também um maior aporte financeiro Estatal para a instituição e o alargamento das áreas de atuação da Embrafilme. O grande público dos filmes nacionais servia como base legitimadora para a demanda de cineastas por mais verbas para a produção. O quadro a seguir traz os dados da participação dos filmes da estatal no total de filmes produzidos no País.

RELAÇÃO ENTRE PÚBLICO DOS FILMES PRODUZIDOS PELA EMBRAFILME E TODOS OS PRODUZIDOS PELO BRASIL

²⁵ LEITE, Sidney F. *Cinema Brasileiro: das origens à retomada*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo. 2005. P 113

Ano	Público Total	Público Embrafilme	%
1971	28.082.358	2.837.093	12,28
1972	30.967.603	4.641.502	16,12
1973	39.815.445	2.673.724	10,95
1974	30.665.515	6.803.153	27,80
1975	48.859.308	6.324.268	14,69
1976	52.046.653	13.944.515	29,71
1977	50.937.897	14.778.952	33,03
1978	61.854.842	21.790.564	37,99
1979	55.836.885	13.375.724	25,02
Total	399.066.506	87.169.495	28,67

Fonte: GATTI, André Piero. *Embrafilme e o cinema brasileiro*. Coleção Cadernos de Pesquisa. São Paulo: Centro Cultural São Paulo P. 48

O primeiro ponto que salta aos olhos quando da análise da tabela acima é o grande número de espectadores dos filmes brasileiros nos cinemas e dentro desse número a evolução da participação da Embrafilme no mercado cinematográfico nacional, com um ápice de quase 22 milhões de bilhetes em 1978, atingindo a média de 28,67% nos anos de 1971 a 1979. Esse crescimento da produção nacional se dá também por causa da ação da estatal, pois o seu crescimento de público é fundamental também para o aumento do número de produções.

Mesmo atingindo sucesso de público, o modelo estatal de fomento ao cinema também possuía pontos frágeis. A Embrafilme fora produzida sob um governo ditatorial. Por isso, desde o seu nascimento carregava consigo características do autoritarismo e da burocratização do governo brasileiro. Clientelismo e lobby para a produção de filmes eram práticas recorrentes,²⁶ assim como casos de desvio de verbas para a produção de filmes.

A partir da década de 80, com uma forte crise econômica no País e a falência do modelo do “milagre econômico”, implementado pelos economistas do governo onde o bolo que sempre crescia nunca era dividido, trouxe, entre outras consequências, o encarecimento do ingresso.

Também concorre para a queda de bilheteria dos filmes no Brasil a chegada do vídeo cassete. A sua difusão em conjunto com a presença da televisão em quase todo o País trouxe mais possibilidades de lazer e entretenimento. Crescendo em abrangência e em qualidade técnica, a TV e,

²⁶ Sobre o tema ver GUINOSA, Erica Kaori. *Na Cova dos Leões: O Cinema Brasileiro sem a Embrafilme*. Trabalho de Conclusão de Curso. Graduação em jornalismo. USP. 1990.

posteriormente, o videocassete se tornou uma opção bem mais barata que o cinema, cujo valor do ingresso crescia ano a ano. O preço médio passou de US\$ 1,33 em 1971 para US\$ 4,23 em 1998²⁷; fechamento de salas no interior do País, caindo de 3171 salas em 1976 para 1033 em 1995²⁸; e uma queda brutal de ingressos vendidos, tanto para filmes nacionais como para os internacionais, de um pico de mais de 60 milhões de espectadores em 1978 a pouco mais de cinco milhões em 1990²⁹. Ainda que o cinema tenha conhecido esse forte concorrente, o valor dos ingressos era o maior obstáculo ao público. Ao tratar do declínio de audiência do cinema no Brasil, Carlos Diegues indica que “não foi a TV que roubou o público do filme nacional, mas a concentração de renda. O cinema mudou, virou um produto de luxo no Brasil”³⁰.

Antes entretenimento popular, que arregimentava milhões de pessoas às diversas salas no País inteiro, o cinema gradativamente se torna um entretenimento caro, com o aumento do preço dos ingressos e a diminuição do número de salas, agora principalmente concentradas em shopping centers. Essa mudança de perfil do público nos cinemas será determinante também nas produções nacionais da década seguinte.

O fim do regime militar no Brasil em 1985 trouxe também esperanças de renovação na legislação cinematográfica, de modo a profissionalizar a direção da Embrafilme e melhorar os canais de comunicação com os produtores e realizadores. O governo do primeiro presidente eleito democraticamente após mais de 20 anos prometia melhorar a administração pública e diminuir a burocracia, inserindo o País, de vez, no chamado “mercado globalizado”.

1.1 O CINEMA NACIONAL DOS ANOS 90

Em 17 de março de 1990, Fernando Collor edita várias medidas provisórias e decretos e os remete ao Congresso para apreciação. Dentre as medidas estava a desregulamentação do setor cultural nacional com a saída

²⁷ NORITOMI, Roberto Tadeu. *Cinema e Política: resignação e conformismo no cinema brasileiro dos anos 90*. São Paulo: USP, 2003. P. 26

²⁸ LEITE, Sidney F. Op. Cit. P. 126

²⁹ NORITOMI, Roberto Tadeu. Op. Cit. P. 26

³⁰ Entrevista concedida ao *Caderno T*, no. 5, março de 2001

da intervenção estatal, o rebaixamento do Ministério da Cultura para Secretaria Especial da Cultura e o fechamento de diversas empresas estatais, dentre elas a Embrafilme.

O pensamento corrente do governo era de que qualquer produção cultural, por ser um produto para o consumo, deveria estar sujeita às mesmas leis de mercado que outros produtos “à venda”. O cinema, assim como todo o campo cultural deveria ser financeiramente autossustentável. Dessa forma, a produção fílmica nacional teria de lucrar para que novos filmes fossem produzidos, dentro de uma lógica de mercado, onde o cinema precisa ser rentável para financiar novas películas. O início do período neoliberal no País afetou amplos setores da sociedade, inclusive o cultural.

Antes mesmo do golpe final na Embrafilme ter sido desferido em 1990, a estatal já se encontrava desacreditada, esvaziada financeiramente e politicamente e alvo de diversas críticas por parte de diretores e produtores, sendo considerada como um “restolho da ditadura”.

O desmonte das leis de proteção abriu de vez o mercado cultural nacional para a atuação das produtoras estrangeiras. Ipojuca Pontes, Secretário de Cultura do governo Collor, e responsável pelo fechamento da Embrafilme explicava que as mudanças no setor estavam em consonância com o “choque de modernidade” pretendido no período. Os custos operacionais da Embrafilme, as críticas empreendidas pelos setores culturais, a percepção da estatal ter se tornado “cabide de emprego” e a tentativa de emagrecer a máquina governamental concorreram para o fim da empresa. Segundo o diagnóstico elaborado pelo Secretário de Cultura

(...) as heranças legadas pela Embrafilme foram: a) a liquidação da frágil infraestrutura das atividades cinematográficas no país; b) a desunião da classe cinematográfica; c) o fortalecimento da burocracia; d) o esvaziamento da iniciativa privada; e) a devastação da rede independente de produção, distribuição e exibição³¹.

A grande mudança na legislação gerou uma queda abrupta na cinematografia do País e a desregulamentação total do setor, de tal modo que nos dois anos que se seguiram às mudanças nas leis de incentivos culturais, a produção brasileira de cinema caiu de 26 longas-metragens em

³¹ LEITE, Sidney F. *Op. Cit.* P 121

1984³² (esse número não conta a produção pornográfica que, no mesmo ano, chega a 64 películas) para apenas três lançamentos nacionais em 1992.³³ Roberto Farias, diretor da Embrafilme entre 1974 e 1979, afirmou em entrevista de 2003 que

Como a Embrafilme fora criada durante o governo militar, a imprensa não tinha por ela nenhuma simpatia. Choviam mandados de segurança. O cinema brasileiro pagando matérias nos jornais com acusações de corrupção. Foi neste momento que o Brasil elegeu Collor de Mello. Com um peteleco, ele acabou com a Embrafilme, o Concine e todos os fundos baseados na receita do filme estrangeiro no Brasil. Foi um de seus primeiros atos. Ele desmontou as leis de proteção e destruiu todos os mecanismos de controle do mercado instituídos pelo Concine para fiscalizar a remessa de lucros das distribuidoras estrangeiras. Hoje ninguém sabe com certeza quanto rende um filme no Brasil e o Banco Central é obrigado a autorizar a remessa que as distribuidoras estrangeiras apresentaram como corretas³⁴.

As duas versões opostas acerca da Embrafilme e do seu ocaso são exemplares nas discussões empreendidas no período sobre a necessidade da Embrafilme para a saúde do setor cinematográfico nacional e da importância da entrada da iniciativa privada no fomento aos filmes brasileiros. Essas duas opiniões opostas representam os embates empreendidos em revistas e jornais acerca das mudanças empreendidas pelo novo governo. A opção do governo, como já enunciada, foi a de fechar a empresa para “desburocratizar e modernizar” o setor cinematográfico, gerando uma queda abismal na produção fílmica brasileira.

A produção cinematográfica nacional chegou a quase parar totalmente, período esse que se demonstrou difícil quando as salas de cinema foram sendo esvaziadas. Filmes que já estavam em fase de captação de recursos e até de produção tiveram de ser interrompidos devido à falta de verbas. Desta forma, os filmes brasileiros começaram a sumir das salas que ainda restavam em funcionamento no País.

A crise pela qual o cinema nacional estava passando desde meados da década de oitenta - por causa da alta dos preços dos ingressos,

³² Embrafilme/Jornal da Tela, março/1986. Apud. NORITOMI, Roberto Tadeu. *Op. Cit.* P. 21.

³³ Em 1992, temos apenas A maldição de Sanpaku de José Joffily, Perfume de Gardênia de Guilherme de Almeida Prado e A Grande Arte de Walter Salles, sendo este último uma coprodução com os EUA.

³⁴ LEITE, Sidney F. *Op. Cit.* P 150

descrédito da Embrafilme e fechamento de salas - atingiu seu ápice a partir de 1990. Intelectuais e realizadores cinematográficos discutiam se o cinema nacional deveria novamente ser incentivado por um órgão governamental ou deveria continuar submetido às leis de mercado. Jean-Claude Bernadet, ao questionar a origem da crise cinematográfica nacional e seus desdobramentos, diz:

Mas é lícito perguntar-se se a causa de tal crise está nas medidas do governo Collor. Para abordar a situação cinematográfica, que conheço melhor, deve-se dizer que antes da tomada de posse de Collor, só havia, por parte dos profissionais, queixas em relação à Embrafilme e à Fundação do Cinema Brasileiro. Inoperância, má gestão administrativa, favoritismo, não cumprimento de compromissos³⁵.

Todos os problemas apontados pelo cineasta, crítico de cinema, roteirista, pesquisador e professor Bernadet trazem à tona questões de má administração, que dá sinais de piora no governo de José Sarney (1985 – 1990), durante a gestão de Celso Furtado como Ministro da Cultura entre 1986 e 1988. Nessa gestão as críticas acerca da comunicação dos produtores e realizadores de cinema com o ministério crescem, bem como o descontentamento das formas pelas quais a pasta da cultura é conduzida.

O fim da Embrafilme trouxe uma resposta à altura do enorme descontentamento dos realizadores cinematográficos com a Embrafilme. O fechamento da estatal pelo governo Collor foi apenas o golpe final em uma estrutura já combalida e desacreditada. O problema maior apontado por Bernadet foi o método utilizado pelo novo governo: o da “cirurgia sem anestesia”, que não trouxe nenhuma outra forma de fomento do setor cultural. Em suas palavras,

O método usado foi o da cirurgia sem anestesia, muito sangue correu e corre. Esse sangue não será recuperado. Mas também não há como reivindicar junto ao governo uma reposição da estrutura anterior, tão criticada e em plena decadência. Difícil é aceitar que não tenha havido respeito a compromissos assumidos quer pela estrutura estatal, quer através da lei Sarney. Igualmente difícil é aceitar o que parece ser uma total ausência de proposta de política cultural por parte do governo³⁶.

³⁵ BERNADET, Jean-Claude. *O cinema brasileiro e o Plano Collor*. Jornal Folha de S. Paulo. 23/06/1990. P. F-3

³⁶ BERNARDET, Jean-Claude. *Idem*. P F-3

Os cineastas, agora órfãos de uma legislação que os apoiasse, não tinham caminho de fuga para a continuação da produção de seus filmes. A antiga Embrafilme era “melhor que nada”? Agora exposto às leis de mercado, o cinema nacional quase some. Segundo pesquisa de 1992, 61% dos entrevistados não puderam responder qual filme brasileiro mais lhes tinha agradado, fica indicado que

O cinema brasileiro sumiu do imaginário popular (...). 61% dos entrevistados não puderam responder qual filme nacional mais lhes tinha agradado: 39% por não lembrarem do título e – pior – 37% por nunca terem entrado numa sala para ver uma produção brasileira. As vagas lembranças ficam por conta de uma fase em que havia uma cinematografia no País (...). As pessoas ainda lembram de Pixote, Trapalhões, Bete Balanço e Dona Flor e Seus Dois Maridos³⁷.

Esse “sumiço” dos filmes brasileiros da memória dos entrevistados é mais um indício do desmantelamento da produção cinematográfica nacional. Os entrevistados, quando se lembravam de filmes brasileiros, lembravam dos filmes lançados durante o período de maior produção da Embrafilme, os anos 70. Esse desaparecimento dos filmes nacionais do imaginário do brasileiro é fundamental quando se pensa no cinema dos anos 90, pois o seu crescimento e sucesso se deu também pela percepção de que ele havia renascido depois da suposta morte. Essa aura de renascimento conferia um caráter especial ao cinema nacional dos anos 90, pois os sucessos que as películas vão conhecer a partir de 1994 eram tratadas pela mídia e pelo governo como a visão de uma nova indústria cinematográfica nacional, combinando com o novo Brasil gestado a partir de reformas econômicas e sociais³⁸.

O aumento da produção cinematográfica no País, após esse período quase esvaziado, se deu a partir da promulgação de leis de fomento ao cinema. Quando evidenciado o fracasso em deixar o setor cultural ao sabor do mercado, e experimentando forte oposição e insatisfação do setor artístico, o Presidente Collor decide reformar a Secretaria de Cultura,

³⁷ FILME brasileiro some até da memória *Estado de S. Paulo*, São Paulo, 23 dez. 1992. Caderno 2, p. 1-1.

³⁸ Outros dois importantes questionamentos não feitos na enquete referida devem ser colocados, como: quantos dos entrevistados assistiram apenas a filmes estrangeiros na ida ao cinema e ainda quantas pessoas nunca assistiram a filmes no cinema, devido ao aumento do preço do ingresso e fechamento de milhares de salas pelo país?

trocando diversos diretores de entidades estatais, dentre elas, a troca de Ipojuca Pontes por Sérgio Paulo Rouanet, secretário entre 1991 e 1992.

A partir das mudanças, o novo secretário se reuniu com diversos produtores e realizadores culturais para que as principais queixas fossem ouvidas. A principal delas era a volta da Lei Sarney³⁹. Diante de pressões de grupos e intelectuais ligados ao setor, o governo edita uma lei para o retorno dos investimentos estatais na cultura. Foi editada a Lei Rouanet⁴⁰, ainda em 1991, trazendo de volta a renúncia fiscal a partir do abatimento no imposto de renda devido ao Estado das empresas que financiassem a produção cultural no País⁴¹.

A edição e promulgação da Lei Rouanet não gerou frutos cinematográficos imediatos. Dessa forma, a transferência de recursos da antiga Embrafilme para o fomento de novos filmes nacionais foi feita a partir de um decreto⁴² presidencial ainda no governo do Presidente Collor. Os recursos foram divididos entre a Secretaria de Cultura, antigo ministério, o Tesouro Nacional e o FICART (Fundos de Investimento Cultural e Artístico). É criado ainda por esse decreto a CNC (Comissão Nacional de Cinema), responsável por avaliar e permitir o envio de recursos para novos projetos cinematográficos nacionais por meio da utilização da CVM, Comissão de Valores Mobiliários, espécie de bolsa de valores onde os filmes lançam “ações” que compradas por empresas privadas, traria mais dinheiro para investimento direto na produção cinematográfica, se convertendo em renúncia fiscal para os compradores.

Já no governo do Presidente Itamar Franco (1992 – 1994), novas mudanças ocorrem como a criação do Prêmio Resgate de Cinema Brasileiro

³⁹ Lei nº 7.505/86. Lei essa que fomentava o setor cultural a partir do abatimento do imposto de renda de empresas.

⁴⁰ Lei nº 8.313/91.

⁴¹ Apesar de muito parecidas, a lei Sarney e a lei Rouanet guardam diferenças. A lei Sarney exigia a prestação de contas na pós-produção e não no momento de aprovação do orçamento pelo governo; permitia o patrocínio de exposições privadas, dava ao produtor cultural um papel chave na aprovação dos projetos culturais e possuía um limite menor de abatimento fiscal quando comparada com a lei Rouanet. Já a lei de 1991 exigia a prestação de contas no momento da aprovação do projeto, visava projetos que teriam exibição bem mais ampla, crescia o montante possível de investimento e abatimento fiscal, ainda instituiu o Fundo Nacional de Cultura – FNC, o Fundo de Investimento Cultural e Artístico (Ficart) e ainda financiava integralmente projetos culturais de baixo orçamento.

⁴² Decreto 512/92

e a edição da Lei do Audiovisual⁴³. O prêmio Resgate foi criado para financiar a produção de filmes com a verba proveniente da Embrafilme⁴⁴. É importante perceber - pelo próprio nome do concurso - como o governo admitia a queda na produção e a importância do fomento ao cinema.

Já a Lei do Audiovisual permitiu que contribuintes financiassem produções cinematográficas previamente aprovadas pelo Ministério da Cultura e deduzissem esse valor investido no imposto de renda, desde que ele não ultrapasse 3% do valor total do imposto⁴⁵.

O limite máximo de alíquota para investimento aumenta dos iniciais 3% do valor total do imposto nos anos seguintes, e a possibilidade de combinar a Lei do Audiovisual com a Lei Rouanet traz mais margem de investimento para os cineastas. Outro dispositivo importante iniciado com a lei em questão é a possibilidade de revender as fatias compradas na CVM pelas empresas. Desse modo, uma empresa comprava as “ações” e rapidamente as revendia para outras empresas e para o próprio cineasta, de modo que o investimento que era abatido do imposto já gerava lucros para a empresa e crescia a procura por essas mesmas “ações”, aumentando o valor das mesmas.

A nova modalidade de investimento do Estado se dá então a partir do interesse de empresas privadas em financiar a produção fílmica nacional. Começam a atuar produtores especializados em captar recursos e em contatar grandes empresas. A compra na CVM era revertida em abatimento fiscal: se a empresa conseguia revender as “ações” do filme ela obtinha o retorno do montante investido e ainda continuava com os abatimentos, e o filme ao fazer sucesso traria mais retorno ainda para as empresas. Essa nova possibilidade trouxe vários questionamentos sobre a possibilidade de as empresas se interessarem apenas por diretores já conhecidos e por grandes filmes, pois assim teriam mais certeza de retorno financeiro. E

⁴³ Lei 8.685/93.

⁴⁴ Com o fim da empresa, a verba já disponibilizada para o setor cinematográfico ficou retida, tendo sido liberada para a produção de filmes selecionados em edital.

⁴⁵ A lei sofreu mudanças ao longo do tempo, aumentando o limite de dedução do imposto. Aumentam os limites de financiamento das produções nacionais, já que os produtores agora realizam combinações de leis para que o montante financiado pudesse crescer.

ainda, com as mudanças na legislação, apareceram na imprensa denúncias de escândalos de desvio de verbas⁴⁶.

A partir da promulgação e regulamentação da Lei do Audiovisual, foi consagrada a visão do cinema como negócio e, como todos os negócios, o cinema também deveria ser lucrativo. É interessante notar que desde o fim da Embrafilme essa era uma ideia que se difundia entre intelectuais, realizadores e imprensa. Muitos jornais e revistas que criticavam o modelo da Embrafilme, desde os anos 80, agora aplaudiam a nova forma de fazer cinema no Brasil.

As discussões sobre os modos de produzir filmes no País a partir de 1993 com a nova lei movimentavam o campo cinematográfico nacional, opondo pensamentos e ideias dentre os próprios cineastas. Arnaldo Jabor, cineasta, crítico e jornalista, em coluna no jornal Folha de S. Paulo afirmou que

O Estado tem que nos proteger contra a ocupação do país pelo cinema americano. Claro. Cota de tela inclusive. Óbvio. Sou até a favor de uma distribuidora estatal. Mas, proteger significa estimular uma produção privada nacional que crie competitividade entre os artistas, pois a falta de competitividade gera falta de talento. O protecionismo estatal estraga os artistas e gera cineastas que fazem filmes ruins que não geram novos produtores e novos filmes. Só os que temem a competição é que querem o “guichet” protecionista⁴⁷.

Essa defesa do livre mercado que está patente na coluna de Jabor era partilhada por vários outros realizadores e produtores de cinema no Brasil. A competitividade como seleção para a produção de filmes cada vez “melhores” traria uma qualidade que o cinema produzido diretamente com apoio estatal, como no caso do período Embrafilme, não conseguia.

Opostamente ao que defende Jabor, o também cineasta Paulo Thiago, com sua marcada visão do cinema como arte, defende a forte presença do Estado no setor cinematográfico e afirma:

⁴⁶ Entre alguns casos de corrupção, havia o da recompra dos títulos. Carlos Alberto Dória no Jornal do Brasil de 20 de março de 1998, disse sobre o assunto: O empresário investe 100, e o produtor que lhe forneceu o certificado encontra alguém (ou ele mesmo) que imediatamente recompra os papéis por, digamos, 30 ou até mesmo 50! Assim, metade do dinheiro do IR que saiu da empresa a custo zero, ainda lhe rende, imediatamente até 50% de retorno sem participar do risco da produção.

⁴⁷ JABOR, Arnaldo. *Só o mercado pode produzir talentos reais*. Folha de S. Paulo. 16 de agosto de 1994. Ilustrada. P 6

Portanto, para democratizar o consumo dos bens culturais pela população, e dar acesso dos cidadãos ao lazer e à fruição da produção cultural, sem o qual o homem se bestializa, cabe ao Estado como representação da sociedade organizada patrocinar, subsidiar, financiar a produção e viabilizar a livre circulação dos bens culturais sem portanto ambicionar lucros⁴⁸.

Ora, segundo o título de seu artigo, a cultura não é e nem precisa ser lucrativa. Defendendo o cinema como arte e a fundamental importância para a sociedade da sua proteção e circulação pelo Brasil, o Estado deveria resguardar todas as etapas do circuito que uma película faz desde sua pré-produção até a distribuição. Porém, o cinema dos anos 90 é perpassado a todo o momento por essa discussão, o cinema é arte ou produto cultural comercializável?

Os anos 90 para o cinema foram um período de queda, em um primeiro momento, e crescimento posterior, a partir de novas leis e regulamentações, o que trouxe novas tomadas de posição pelos realizadores e ainda novas relações com Estado e financiadores. A partir do fomento das empresas, que invariavelmente visam o lucro, o cinema enquanto obra de arte será contemplado? Dentro da nova configuração da relação dos realizadores com o Estado e com os diretores de marketing das empresas, o cinema enquanto produto cultural consumível e de maior abrangência possível será o maior beneficiado. O cinema experimental, por ter menor valor de mercado e abrangência de público, vai ter imensas dificuldades de receber financiamento, tendo nas empresas estatais e nos editais do MinC suas maiores fontes financeiras.

Esse cinema nacional, que vai ser produzido a partir de 1993, se caracteriza principalmente pela produção e participação de empresas privadas no financiamento em troca de abatimento de impostos federais. A partir destes dispositivos, o Estado volta a incentivar a produção cinematográfica a partir da renúncia fiscal de empresas privadas. Dessa forma

Ao invés da intervenção direta do governo, como no antigo modelo Embrafilme, transferiu-se para entidades privadas a decisão de investimento na área cultural. Na prática, entra

⁴⁸ THIAGO, Paulo. *Cultura não e nem precisa ser lucrativa*. Folha de S. Paulo. 11 de agosto de 1994. Ilustrada. P 8

em funcionamento uma concessão explícita do financiamento cinematográfico (e igualmente nas outras modalidades artísticas e culturais) para o interesse de investidores.⁴⁹

A condição básica para que uma obra cinematográfica exista é a de que seja sedutora o bastante para o empresário e patrocinador a ponto de trazer retorno de marketing e financeiro para o investidor. O marketing e apelo popular de uma película vão ter preferência em detrimento da sua qualidade artística, como afirma, em entrevista, o diretor da Supra (corretora de valores mobiliários), responsável em 1996 por 20% das captações para o cinema nacional: *“passamos a ter de conversar com departamentos de marketing, saber o valor de um patrocínio e medir não apenas o retorno financeiro, mas também o retorno de imagem”*⁵⁰.

Partindo dessa lógica de mercado, majoritariamente os grandes filmes - produzidos por diretores já reconhecidos, que em projetos anteriores receberam boas críticas e boas bilheterias - e filmes com um elenco estrelado, ou ainda, um elenco “global”⁵¹, serão os grandes captadores de recursos. Assim, filmes autorais e experimentais serão preteridos em favor de possíveis sucessos de público.

Apesar do apoio majoritário dos cineastas brasileiros à nova legislação, havia também descontentamento na relação entre os realizadores e as empresas financiadoras. O cineasta Sérgio Bianchi em entrevista problematiza essa nova relação com os diretores de marketing:

⁴⁹ NORITOMI, Roberto Tadeu. Op. Cit. P. 30

⁵⁰ SOUZA, Ricardo de. *Captadores de recurso entram em cena*. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 27 mar. 1998. Caderno 2, p. 01-01.

⁵¹ Faz-se referência à importância da produtora Globo Filmes na produção de filmes nacionais, principalmente nos anos finais da década de 90. A entrada da produtora no mercado cinematográfico traz, conjuntamente com seus artistas nacionalmente conhecidos, sucessos de público, chamados principalmente pela presença desses atores e de propagandas em programas da própria TV Globo. Porém, mesmo antes da presença da produtora no mercado cinematográfico, um elenco com atores de TV chamava bem mais atenção, devido ao apelo que o artista tinha junto ao público. Exemplo desses sucessos baseados em artistas da TV são os filmes da franquia “Os Trapalhões” ou da apresentadora Xuxa, que mesmo antes da Globo Filmes já produziam enormes sucessos de público. Em entrevista à revista Istoé Dinheiro do dia 14/09/2001, Eduardo Rodrigues, então diretor da Globo Filmes afirmou: “A imagem que queremos construir é a de ser uma produtora que desenvolve projetos de qualidade, que possam atingir o maior número de pessoas, contribuindo para aumentar a participação do cinema nacional nos mercados brasileiro e internacional, e incentivando o desenvolvimento de conteúdo audiovisual nacional.”

Você tem lá um diretor de marketing de uma empresa, ele é uma pessoa humana. Ele tem um nível de cultura, uma sexualidade, uma classe social, e conseguir uma coisa dessa empresa vai depender do relacionamento que você tem com ele. Se você não sabe se relacionar não produz o seu filme. Não é nem “mercado” nem a qualidade da obra que conta. É a relação mesmo⁵².

É importante questionar como a importância de empresas privadas no processo de viabilização de produção cinematográfica reconfigura o roteiro de um filme, de modo a deixá-lo mais “popular” ou, ainda, de modo a não relacionar a empresa financiadora com os argumentos ali colocados. Pensar a importância da relação com os departamentos de marketing e as possíveis interferências nas abordagens e perspectivas das películas é fundamental no presente estudo, pois essa relação dos filmes com o financiamento é essencial no cinema dos anos 90.

Essa mudança do período de enorme crise para o cinema nacional e de crescimento das produções a partir da nova legislação cultural acontece em meados dos anos 90, tendo como marco cinematográfico o lançamento do filme *Carlota Joaquina* (Carla Camurati, 1995). Cheio de ironias com a chegada da Família Real Portuguesa ao Brasil, em 1808, o filme arregimentou um público de pouco mais de 1 milhão de espectadores, sendo reconhecido como um sucesso após os anos de depressão na produção cinematográfica nacional. A partir de então, com o lançamento de novos filmes também reverenciados pela crítica, como *O Quatrilho* (Fábio Barreto, 1995), inicia-se um período de crescimento do cinema nacional, sendo chamado inicialmente pela mídia de “Cinema da Retomada”. O excepcional desempenho de *Carlota Joaquina* foi surpreendente após os anos de depressão do cinema nacional, e

O mais surpreendente, no entanto, foi a ausência de uma grande distribuidora ou uma ampla campanha de mídia por trás desse sucesso. O filme se configurou como um autêntico e primordial fenômeno de público dessa nova fase⁵³.

A nomenclatura dada ao período que se iniciou entre 1994 e 1995, de Cinema da Retomada, se constituiu como uma marca que abrangeu a

⁵² Entrevista concedida a Hermes Leal e disponível em: *Revista de Cinema. Ano III – nº 23*. São Paulo, Editora Krahô, junho de 2002. P. 23

⁵³ ALMEIDA, Paulo César; BUTCHER, Pedro. *Cinema. Desenvolvimento e mercado*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003. P 27

grande maioria dos filmes produzidos no Brasil após essa data. Não será utilizada a denominação de Cinema da Retomada neste trabalho; porém, é fundamental o desenvolvimento de uma breve discussão acerca do termo, já que pensar o cinema dos anos 90 é pensar, obrigatoriamente, a etiqueta de Cinema da Retomada.

Esse título para os filmes lançados a partir de *Carlota Joaquina*, em 1995, foi gestado pela imprensa nacional, fazendo menção a um renascimento do cinema brasileiro. O termo foi pouco a pouco apropriado pelos próprios cineastas e também pelo governo, que ao publicar seus catálogos anuais de cinema utiliza a denominação. Esses catálogos produzidos pelo Ministério da Cultura eram confeccionados com a intenção de divulgar no exterior as produções fílmicas nacionais.

Calhamaços impressos em papel fotográfico, os catálogos editados pela Secretaria do Audiovisual - subordinada ao Ministério da Cultura – traziam um histórico recente da situação no cinema no País, destacando o péssimo período enfrentado entre 1990 e 1994, conhecendo a partir daí um novo impulso, uma “retomada”. Essa nova relação entre Estado e cinema é um dos pontos fundamentais da nova regulamentação de investimento cultural no país, trazendo mudanças nas relações entre os cineastas e o Estado. Segundo Marson:

O Cinema da Retomada refere-se ao mais recente ciclo da história do cinema brasileiro, surgido graças a novas condições de produção que se apresentaram a partir da década de 1990, condições essas viabilizadas por intermédio de uma política cultural baseada em incentivos fiscais para os investimentos no cinema. A elaboração dessa política cinematográfica alterou as relações entre os cineastas, e, simultaneamente, exigiu novas formas de relacionamento destes com o Estado⁵⁴.

A partir dessa nova relação entre cineastas e Estado, um novo impulso será dado ao cinema nacional e o cinema deste período contará com mudanças na produção e distribuição das películas. A maior entrada de capital a partir do sucesso de alguns filmes, a melhoria da capacidade e da qualidade técnica dos filmes, a adequação à estética hollywoodiana e ainda

⁵⁴ MARSON, Melina Izar. *Cinema e Políticas de Estado da Embrafilme à Ancine*. São Paulo: Escrituras Editora, 2009. P 11

o início de parcerias com distribuidoras internacionais são algumas das mudanças ocorridas na produção e distribuição de filmes nacionais.

A aura de um renascimento do cinema brasileiro se dá entre outros fatores pelo aumento da produção de filmes, aparecimento de novos cineastas⁵⁵, aumento de público nas salas de exibição e também pelos prêmios conquistados, principalmente, as indicações a *Oscar* com os filmes *O Quatrilho* (Fábio Barreto, 1994) e *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998). Esse período de crescimento é comunicado pela imprensa com grande frequência, como em reportagem da revista *Veja* de 1996:

(...) os números provam que o ano passado foi de renascimento: houve dezenove títulos lançados. De um ano para o outro, a participação do cinema brasileiro nas bilheterias subiu de 0,1% para 4%⁵⁶.

O “efeito Quatrilho” é muito importante dentro desse novo ciclo do cinema nacional. O filme de Bruno Barreto foi indicado ao *Oscar* na categoria de Melhor Filme Estrangeiro em 1996, 33 anos após a indicação de *O Pagador de Promessas* (Anselmo Duarte, 1962), e foi um dos grandes impulsionadores do chamado Cinema da Retomada. Segundo reportagem da revista *Veja*:

A indicação de *O Quatrilho* pode sinalizar uma nova era no cinema nacional, um ser que, como o personagem Jason de sexta-feira 13, é frequentemente dado como morto, mas, quando menos se espera, acaba ressuscitando⁵⁷.

O reconhecimento externo ao cinema nacional, além de trazer mais espectadores para o filme, dava mais fôlego ao crescimento da produção filmográfica brasileira. A *Veja*, revista de maior circulação no País, trazia como capa as atrizes Glória Pires e Patrícia Pilar vestidas com o figurino do filme, com uma extensa matéria sobre o filme e as novas condições de produção cinematográficas no Brasil a partir da lei do Audiovisual. Para a revista

A lei permite que o produtor encaminhe o projeto à Secretaria do Audiovisual. Se for aprovado, ele fica autorizado a captar recursos

⁵⁵ Cerca de 55 novos cineastas realizam seu primeiro filme no período como Beto Brant, Toni Venturi, Helvécio Raton, Lício Ferreira, Daniela Thomas, Andrucha Waddington, Cecílio Neto, Fernando Meirelles, Guel Arraes, Karim Ainouz, Tata Amaral e outros.

⁵⁶ Duas mulheres na saga rumo à Hollywood. *Veja*. São Paulo: Ed. Abril, 21/02/1996. P 64

⁵⁷ *Idem*. P 64

com a intermediação de uma corretora cadastrada na Comissão de Valores Mobiliários, CVM. Ou seja: qualquer pessoa física ou jurídica pode comprar cotas do filme como se fossem ações da bolsa, e depois ganha o retorno em forma de dividendos. (...) Os cineastas da geração pragmática acreditam que a indicação do filme de Fábio Barreto ao Oscar irá ajudar a consolidar o cinema como investimento⁵⁸.

A partir de frequentes reportagens em jornais, revistas e TV, a ideia o cinema nacional vivia uma retomada de sua produção era cada vez mais repetida, de modo que essa percepção é também apropriada pelo próprio Governo Federal, que em seus catálogos produzidos pela Secretaria do Audiovisual, traz um breve resumo dos anos difíceis do cinema nacional e um diagnóstico de como o ambiente de produção fílmico brasileiro estava se transformando.

De maneira bastante otimista e propagandista do próprio governo, temos no catálogo Cultura no Brasil de 1995, no tópico sobre a Lei de Incentivo ao Audiovisual, um diagnóstico que passa de um cenário desolador a um momento de retomada da produção para o setor:

Em 1994, ainda era forte o clima de desconfiança em relação ao cinema nacional. Dificuldades para obtenção de patrocínios, descrédito junto ao meio empresarial, desconhecimento dos mecanismos de incentivo fiscal existentes. Com a entrada em vigor da lei do Audiovisual, assistiu-se a uma progressiva alteração deste quadro, que fazia ainda mais difíceis os investimentos na área.

(...)

Em 1995, a atmosfera melhorou sensivelmente, podendo-se falar de uma verdadeira retomada do cinema brasileiro, tanto em termos de captação de investimentos quanto em termos de público⁵⁹.

Já no catálogo de 1996, o otimismo é bem mais exacerbado no tópico sobre a nova regulamentação da Lei do Audiovisual, onde se lê que

O setor do audiovisual, em especial o cinema, teve no país, em 1996, um desempenho excepcional. Assistiu-se à consolidação do processo de renascimento do cinema brasileiro, processo no qual o Governo Fernando Henrique Cardoso desempenhou papel preponderante. Por meio das mudanças que introduziu na Lei do Audiovisual, passou a oferecer condições mais atrativas e diversificadas para o investimento das empresas e produtores cinematográficos⁶⁰.

⁵⁸ *Ibidem* P. 69

⁵⁹ Secretaria do Audiovisual - Ministério da Cultura. *Cultura no Brasil - 1995*. Brasília: SAV/Minc, 1995.

⁶⁰ Secretaria do Audiovisual - Ministério da Cultura. *Cultura no Brasil - 1996*. Brasília: SAV/Minc, 1996.

Os catálogos governamentais, produzidos pela Secretaria do Audiovisual, já em 1995 utiliza o termo retomada, em 1996 o “desempenho excepcional” do cinema nacional é chamado de “renascimento”. Esse otimismo estava também conectado com o momento econômico vivido pelo País. Fernando Henrique Cardoso - considerado pelo catálogo de 1996, como grande responsável na melhoria da Lei do Audiovisual – conseguiu por meio de medidas econômicas implementadas ainda no governo Itamar Franco, quando desempenhava o papel de Ministro da Fazenda, segurar a hiperinflação vivida no Brasil.

Esse otimismo econômico era cada vez maior. A eleição de Fernando Henrique para a Presidência da República prometia uma continuação da política econômica de controle da inflação. A capa da revista *Veja* de 28 de dezembro de 1994 trazia como destaque o título *Êta ano bom*. Esta última edição da revista do ano de 94, trazia um balanço extremamente positivo do ano que estava terminando e previa o ano seguinte como o ano em que finalmente o País se encaminhava solidamente para ser parte do “primeiro mundo”.

A reportagem de capa⁶¹, intitulada “O país quer dar certo”, traz um panorama das mudanças ocorridas no Brasil em 1994 e pesquisas que mostram o otimismo dos brasileiros com o futuro do País. Segundo pesquisas de opinião veiculadas na revista, apenas 21% dos entrevistados estariam insatisfeitos com a vida, 60% percebiam sua vida como tendo melhorado quando comparada com 10 anos antes e 51% achavam que a vida iria melhorar nos próximos 10 anos.

Algumas das propagandas do mesmo número da revista traziam também a marca do otimismo. Uma propaganda da marca Philips intitulada “Are you ready for 95?”⁶² trazia o planisfério com o mapa do Brasil entre os Estados Unidos e a Europa, com os dizeres: “Brasil, um país a caminho do 1º mundo”. Já a propaganda da Caixa Econômica Federal na mesma edição da revista, trazia como título: “Em 1994 nasceu um novo país”. O banco federal ainda trazia em sua propaganda os dizeres:

⁶¹ *Veja*. São Paulo: Ed. Abril, 28/12/1994. P 100

⁶² *Idem*. P 42

Um país que acabou com a paralisia infantil, que colheu sua maior safra de grãos, que se tornou campeão de basquete, que fez crescer sua produção e diminuiu o desemprego. Um país com moeda forte. Um país tetracampeão. Este é o país que a gente quer. Feliz 95, Brasil⁶³.

O cinema nacional, que aumenta sua produção a partir de 1994 é outra peça chave nesse otimismo nacional. O plano cultural, após anos de forte declínio, voltava a crescer. Os sucessos de público conjugados com as indicações a prêmios internacionais de cinema faziam parte também desse momento de otimismo. O aumento do número de filmes produzidos também veio com o aparecimento de cineastas estreantes no período.

Uma das características do cinema produzido nos anos 90 era o diálogo com o período conhecido como Cinema Novo, que foi um movimento cinematográfico do final da década de 50 até o fim dos anos 1960, que repensou e mudou a forma de fazer cinema no Brasil. “Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” era seu lema e sua maior característica era a problematização do subdesenvolvimento brasileiro. Tendo como o seu maior ícone Glauber Rocha, o Cinema Novo fazia um cinema engajado, tendo como horizonte a libertação do País das suas mazelas, produziu uma ruptura estética ao abandonar os estúdios e fazer filmes mais “crus”, onde a baixa qualidade técnica dos equipamentos e da filmagem se configurava como um denunciador do estágio de subdesenvolvimento do Brasil.

Tendo produzido filmes de reconhecimento internacional pela sua estética e narrativas, o período do Cinema Novo viu emergir uma geração de novos cineastas com produções emblemáticas como: Joaquim Pedro de Andrade com *Macunaíma* (1969); *Porto das Caixas* (1962) de Paulo César Saraceni; *Cinco Vezes Favela* (1962) de Cacá Diegues, Marcos Farias, Miguel Borges, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman; *Ganga Zumba* (1963) de Cacá Diegues; Walter Lima Júnior com *Menino de Engenho* (1965) e Glauber Rocha com os seus *Barravento* (1962), *Deus e o Diabo da Terra do Sol* (1963) e *Terra em Transe* (1967).

Na tentativa de entender o Brasil na sua diversidade e usando a película como um difusor da condição de alienação e pobreza em que viviam

⁶³ *Idem*. P 90

a maior parte dos brasileiros, os cineastas do Cinema Novo filmavam principalmente no meio rural, com destaque para os filmes realizados no sertão nordestino. Essa “viagem ao interior do País” trazia as péssimas condições em que viviam os camponeses brasileiros. Grandes exemplos de filmes do Cinema Novo ambientados no sertão são *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1963) e *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963).

Em contraste com o Cinema Novo, o cinema dos anos 90 não apresentou uma proposta coesa em torno de um tema ou forma de abordagem. A diversidade de temas era uma das principais marcas do cinema nacional do período. Por não representar uma marca coesa, o cinema dos anos 90 era muito mais individual. Segundo Marson:

Nesse sentido, pode-se falar em um cinema que refletiu o individualismo do período, percebido na ausência de projetos abrangentes, tanto para a sociedade brasileira como para o campo cinematográfico⁶⁴.

Esses novos realizadores eram geralmente formados em Universidades, experimentados na TV ou na publicidade, em contraste com os antigos cineastas que geralmente eram jornalistas e relacionados com a cinefilia (participação em cineclubes e debates sobre cinema). Parte dos novos diretores, agora formados em cursos superiores de cinema⁶⁵, também vinha de diferentes regiões do País. Apesar da preponderância do eixo Rio-São Paulo, aumentou o número de cineastas nascidos em outras regiões fazendo filmes de circulação nacional, como o cearense Karim Ainouz, o pernambucano Lírío Ferreira e o paraibano Paulo Caldas. Porém, é importante pensar também que o local de nascimento não obrigatoriamente o leva a produzir na sua região como Karim Ainouz, que filma *O Céu de Suely* (2006) em Iguatu, no Ceará, mas sua produção é feita em São Paulo com coprodução alemã e francesa.

Principalmente provenientes da classe média, esses novos cineastas puderam se dedicar ao estudo do cinema e, posteriormente, se dedicar à profissão de cineasta sem maiores problemas. Tendo como

⁶⁴ MARSON, Melina Izar. Op. Cit. P 104.

⁶⁵ Sobre a formação dos novos diretores, ver NAGIB, Lucia. *O cinema da retomada: depoimento de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.

exemplo a entrevista dada pelo cineasta André Luís de Oliveira à Lúcia Nagib:

Comecei a lidar com cinema pela fotografia. Eu tinha 17 anos, em 1965, e a fotografia me fascinava por ser um caminho diferente do tradicional. Minha escolha se devia à rebeldia, não queria me tornar aquilo que esperavam de mim⁶⁶.

E ainda a entrevista de Mauro Lima:

Não sei exatamente onde e quando começou esse impulso de fazer cinema. Como sempre gostei de assistir filmes e me interessava por fotografia, não foi difícil tomar essa decisão. Meu pai, Sílvio Lima, é, digamos, um medalhão da publicidade, e eu sentia, já na adolescência, que para mim o cinema seria um caminho natural, não uma batalha inglória⁶⁷.

A partir da entrevista dos dois cineastas tem-se que a orientação para o trabalho foi pelo prazer. Ao invés de haver um projeto cinematográfico, como no caso do Cinema Novo ou da Vera Cruz⁶⁸. O privilégio de classe evidente na fala dos dois realizadores informa das características do seio familiar dos realizadores. A formação de seus pais, geralmente intelectuais ou artistas, não gerava obstáculos para os horizontes de seus filhos.

A vivência em grupos ligados à cultura e os momentos de efervescência cultural no País, vistos de perto pelos futuros cineastas, e a ligação das famílias com o cinema, faziam com que a prática do cinema fosse experimentada ainda muito cedo. Conjugadas com a formação universitária no Brasil ou no exterior, essas características geraram cineastas bastante coesos quando se pensa nos extratos de classe provenientes⁶⁹. Percebe-se a formação elitista dos realizadores – a formação profissional e relações parentais dos realizadores estão dispostas em um quadro anexo -, em sua maioria, com cursos superiores de cinema

⁶⁶ NAGIB, Lucia. *O cinema da retomada*: depoimento de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Editora 34, 2002. P. 327

⁶⁷ *Idem*. P. 266

⁶⁸ A Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1949-1954) foi fundada com a tentativa de implantar uma indústria cinematográfica no país no estilo hollywoodiano. Tentando aliar qualidade e quantidade, os filmes da Vera Cruz seguiam a estética norte-americana e o estúdio trouxe funcionários da Europa e equipamentos dos EUA. Apesar do início promissor e arrojado do projeto, problemas de administração e distribuição dos filmes da Vera Cruz trouxeram dívidas e o fechamento do estúdio.

⁶⁹ Ver em anexo o quadro de formação dos diretores estreantes durante os anos 90.

no Brasil e no exterior, além da ligação familiar ou profissional com diretores, produtores, artistas e intelectuais. Essa formação acaba por também estar representada nas abordagens e pontos de vista nas películas rodadas.

A etiqueta da novidade, da diversidade e da pluralidade foi muito usada para alavancar as bilheterias dos filmes produzidos. Lançar um filme que se inserisse nessa onda de otimismo e de boas críticas quanto à técnica teria mais chance de angariar uma boa bilheteria, diferenciando-se assim dos filmes produzidos no passado. O cinema dos anos 90, inserido na etiqueta do Cinema da Retomada, ansiava por ser bem recebido pelo público e pelas críticas. Fazer parte do Cinema da Retomada poderia garantir financiamentos e público, pois

A partir da criação do rótulo Cinema da Retomada, utilizado pela mídia desde o início da implantação das leis de incentivo, os cineastas assim definidos precisaram se posicionar, mesmo que fosse como tentativa de refutar este “selo”⁷⁰.

Entende-se que o título de Cinema da Retomada dado à produção fílmica a partir de 1994 não definia um movimento cultural coeso e com características comuns claras e sim uma marca dada a uma grande variedade de filmes produzidos a partir de 1994. Toda a produção do período ficaria inserida nesta classificação. Filmes abordando os mais diversos temas com técnicas narrativas e estéticas totalmente diferenciadas foram classificados com essa mesma etiqueta.

Os diretores de cinema do período ao se encaixar nesse novo ciclo cinematográfico brasileiro conseguiam fazer parte de um grupo que o legitimava e poderia trazer mais retorno financeiro, pois se tem que

(...) uma das formas naturais de um artista marcar sua presença, ou manter-se visível, era ser reconhecido como membro de um grupo que pudesse ser discutido como tal. Esta é uma outra maneira de reconhecer que o mercado pensa no atacado ⁷¹.

O crescimento da produção cinematográfica é constante e proporcional ao aumento de bilheterias e abertura de salas de cinema, especialmente em *shopping's* nos grandes centros urbanos. Apesar do

⁷⁰ MARSON, Melina Izar. *Op. Cit.* P 103.

⁷¹ BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção*. A explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006 P. 98

aparecimento de escândalos de enriquecimento ilícito, desvios de verba e apresentação de notas frias pelos cineastas⁷², reformas na legislação - como o aumento no rigor com que os investimentos são dados - e maiores contrapartidas por parte dos realizadores dos filmes, na tentativa de melhorar a fiscalização da aplicação dos recursos (prevenindo desperdício ou desvio de dinheiro público) são empreendidas para que o cinema nacional continue sua “retomada”.

É importante ainda destacar que, mesmo que não sendo um movimento de características coesas, os filmes do Cinema da Retomada possuem alguns pontos que os aproximam, como as novas formas de relação do fazer cinematográfico com o Estado e a iniciativa privada na busca por financiamentos e os novos padrões técnicos e estéticos da relação do cinema com a publicidade e a TV.

A ligação entre os diversos campos do audiovisual se deu na linguagem e na estética. É fundamental destacar o sucesso obtido pela produtora Globo Filmes, criada em 1998, onde o barateamento dos custos de produção, o *know-how* dos produtores da TV e a adequação estética do público brasileiro à linguagem das novelas da Rede Globo conferiram a essa nova produtora um grande crescimento, sendo responsável pela maioria dos sucessos de público do cinema nacional a partir de então. São exemplos de películas da Globo Filmes: *Bossa Nova* (Bruno Barreto, 2000), *O Auto da Compadecida* (Guel Arraes, 2000), *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002) e *Carandiru* (Hector Babenco, 2003).

1.2 TEMAS E ABORDAGENS

Pensar os temas e abordagens do cinema dos anos 90 é pensar na questão da diversidade. Uma das grandes características do Cinema da

⁷² O filme *O Guarani*, de Norma Bengell passou por problemas de superfaturamento de notas fiscais. A diretora foi acusada de superfaturar os custos do filme e desviar os recursos. Para mais informações sobre o escândalo ver MASSON, Celso. *Caros, ruins e você paga. Veja*. São Paulo, Editora Abril, 30 de junho de 1999, p 54-57. Também há o caso do filme *Chatô, o Rei do Brasil*, o diretor estreante, Guilherme Fontes, captou desde 1996 cerca de quinze milhões de dólares para a produção e lançamento do filme. Condenado em 2008 por desvio de verbas públicas, o diretor garante que o filme ainda será lançado, pois até hoje a filmagem não teria sido terminada, apesar do grande montante empregado.

Retomada é a pluralidade de temas representados nas telas. Segundo Ismail Xavier,

Esse cinema que renasce das cinzas de fato apresenta uma variedade de temas e gêneros muito grande. Há comédias, filme políticos, obras de denúncia, de entretenimento puro, filme destinados ao público infantil, neochanchadas, policiais, épicos, etc.⁷³

Essa grande diversidade é importante para as grandes bilheterias do período, já que o cinema dos anos 90 tocava vários setores da sociedade ao tratar dos mais variados temas. Pois

Com efeito, tal arte resulta da conjunção de vários processos: a) de um lado, constitui o produto de um sistema de produção dominado pela procura de rentabilidade do público, o que não lhe permite contentar-se com a intensificação do consumo de uma determinada classe social, vendo-se, assim, obrigado a orientar-se no sentido de crescimento da dispersão da composição social e cultural deste público, ou seja, para a produção de bens que, mesmo quando se dirigem a uma fração particular do público (...), devem representar uma espécie de maior denominador cultural possível.⁷⁴

A procura pela rentabilidade era, assim, um dos principais pontos na produção de uma película. A sua possibilidade de abranger diferentes grupos sociais, regionais e faixas etárias concorria para uma maior chance de sucesso, que seria diretamente responsável pela produção de mais filmes sobre outros variados temas. Desta forma, a ideia de que o cinema dos anos 90 produz filmes de diversos temas, onde todos os setores da sociedade são contemplados, torna-se um dos motivos que referendam a continuação dos investimentos estatais, mesmo que indiretos, na produção desses filmes.

Os anos 90 são pontos-chave na redemocratização brasileira. A década se inicia com a posse do primeiro presidente eleito após o período do regime militar e continua com as mudanças econômicas, sociais e políticas que a implantação do neoliberalismo traz para o Brasil. As disputas em torno de legitimação de ideários e pontos de vista políticos e propostas para o País se encontram em embates constantes no campo simbólico.

Com a queda da União Soviética em 1991 e a “vitória” do bloco capitalista, a sensação era a de que quaisquer mudanças profundas nas relações sociais e econômicas no Brasil estavam cada vez mais distantes.

⁷³ XAVIER, Ismail. *Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. P 29 e 30

⁷⁴ BOURDIEU, Pierre. *Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2004. P. 137

Os rumos que o País deveria tomar econômica e socialmente estavam em disputa constante entre os campos conservadores e de esquerda. O tamanho do Estado, a democracia brasileira, a reforma agrária, o julgamento dos torturadores e vários outros temas eram recorrentes na década de 90. Essas constantes disputas em torno de ideologias e projetos também são encontradas nos filmes produzidos. As representações do país e da sua história nas películas estudadas são moldadas a partir das ideias políticas e das visões de mundo dos realizadores e dos diversos envolvidos na produção fílmica⁷⁵.

Assim, analisar os temas e abordagens dos filmes estudados é também analisar as ideologias e visões de mundo em conflitos no período. A representação do mundo está sempre ligada à posição do indivíduo produtor na sociedade e enquanto participante da representação. Cada grupo possui sua representação de mundo, dessa forma temos em consonância uma coexistência, conflituosa em muitas vezes, de variadas representações de mundo. Assim, sem perder de vista as singularidades dos filmes, é fundamental também perceber o “desvelamento dos projetos ideológicos com os quais dialogam”⁷⁶.

Não houve, por parte do cinema dos anos 90, nenhuma apresentação de propostas políticas para o País, visão ampla do Brasil e das suas particularidades e problemas ou uma coesão na sua representação. Como nas palavras da cineasta Tata Amaral, o cinema dos anos 90 foi “necessário a seus autores”⁷⁷.

Nesse conjunto de películas estudado percebemos a falência da ação coletiva, não apenas nos filmes que tratam da ditadura militar, mas no conjunto de filmes dos anos 90, onde a individualidade e a individualização

⁷⁵ Entende-se visão de mundo como uma expressão que, segundo Roger Chartier: “(...) permite articular, sem os reduzir um ao outro, o significado de um sistema ideológico descrito por si próprio, por um lado e, por outro, as condições sociopolíticas que fazem com que um grupo ou uma classe determinados, num dado momento histórico, partilhem, mais ou menos, conscientemente, ou não, esse sistema ideológico” (CHARTIER, Roger. *A História Cultural*. Entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil/Lisboa: Difel, 1990. P. 49)

⁷⁶ SANTOS, Marcia de Souza. *A ditadura de ontem nas telas de hoje: representações do regime militar no cinema brasileiro contemporâneo*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade de Brasília. 2009. P 15

⁷⁷ NAGIB, Lúcia. *Mostra traz novos autores brasileiros*. Folha de S. Paulo, 18 de agosto de 1997, Ilustrada, p. 3

dos problemas se fazem permanentes e fundamentais em contraponto ao poder do Estado. Tomando como exemplo o filme *Mauá, o Imperador e o Rei* (Sérgio Rezende, 1999), onde a todo momentos há um elogio claro da entrada do capital externo no País e do livre mercado e uma exaltação da figura do Barão de Mauá como um grande capitalista que luta para desenvolver o Brasil a partir de ações individuais, sendo desestimulado pelo Estado, representado pela figura de D. Pedro II.

Essa característica narrativa da saída individual para os problemas é constituída também a partir da nova realidade socioeconômica. A cartilha neoliberal do período tinha como ponto importante o desmantelamento das ações coletivas. Sindicatos, movimentos sociais e a ação de classe seriam substituídos pela ação individual e isolada para o crescimento do País. Ao tratar do desmantelamento do *Welfare State* europeu, Bourdieu afirma que

O Estado desertou de qualquer função econômica, vendendo as empresas que possuía, convertendo bens públicos como a saúde, a habitação, a segurança, a educação e a cultura – livros, filmes, televisão e rádio – em bens comerciais e os usuários em clientes, subcontratando os “serviços públicos” do setor privado, renunciando a seu poder de fazer a desigualdade recuar (...) e delegando a níveis inferiores de autoridade (...) as funções sociais, tudo isso em nome da velha tradição liberal de self help (...) e da exaltação conservadora da responsabilidade individual – que leva, por exemplo, a imputar o desemprego ou o fracasso econômico em primeiro lugar aos próprios indivíduos, e não à ordem social, e que, através da noção equívoca de *employability* exige de cada agente individual (...) que se coloque ele próprio no mercado, fazendo-se de certa maneira empresário de si mesmo⁷⁸.

Guardadas as devidas diferenças entre o liberalismo europeu nos anos 80, a análise de Bourdieu é também aplicável ao neoliberalismo brasileiro nos anos 90. Esse “salve-se quem puder” econômico também possuía suas representações no campo cultural. Na medida em que, segundo Chartier, o mundo simbólico das representações só existe a partir do momento em que comanda práticas⁷⁹. A figura do *self made man* e a individualização dos problemas econômicos e sociais possuem reverberações também nas representações dos problemas apresentados

⁷⁸ BOURDIEU, Pierre. *Contrafogos 2*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001, p. 31. Apud. NORITOMI, Roberto Tadeu. *Op. Cit.* P. 43

⁷⁹ CHARTIER, Roger. *Op. Cit.* P. 23

nos filmes. Assim, as soluções para os problemas nacionais partiriam da ação individual, e não coletiva.

Entre os filmes dos anos 90, que à primeira vista não tem grandes projetos argumentativos, características em comum nos discursos ou estética norteadora, há um compartilhamento das pressões e convenções do período de produção, sendo fundamentais para a problematização da sua produção fílmica. Mesmo que os diversos filmes e realizadores não se filiem a um mesmo grupo, e quando essa filiação acontece, ela não se dê de forma coesa, o Brasil representado nas telas possui como elemento de ligação a retórica, seja ela reafirmando as características do período de produção ou refutando-as, mas sempre se relacionando com esse período em que estão inseridos.

Tendo ainda como exemplo o filme *Guerra de Canudos* (Sérgio Rezende, 1997) em que a personagem Luiza se nega a se juntar a sua família e seguir Antônio Conselheiro. A personagem se coloca na história como uma mulher que desdenha da crença de sua família na figura de Antônio Conselheiro. A fuga de Luiza e seu desdém pelo “fanatismo”, caracterizado no movimento liderado por Conselheiro, dá a ela uma aura de independência e individualismo.

Seu marido morre e ela acaba se prostituindo para os soldados dos destacamentos que irão destruir Canudos. No fim do filme, Luiza, única integrante da sua família viva, passeia pelos escombros do antigo arraial, já totalmente destruído pelo exército. Individualista, “livre” e descrente da possibilidade de mudança a partir da ação do grupo, Luiza é uma figura-chave nos filmes do período. O individualismo, a descrença na luta coletiva, a ação individual e sua sobrevivência são ideais dessa nova política econômica e social e característica principal da personagem. Características também importantes nas mudanças econômicas e sociais pelas quais o Brasil passa nos anos 1990.

Mesmo dentro dessa pluralidade de temas dos filmes dos anos 90, certas temáticas vão se repetindo. Temos filmes ambientados no sertão como *Corisco e Dadá* (Rosemberg Cariry, 1997), *Baile Perfumado* (Lírio Ferreira e Paulo Caldas, 1997), *Guerra de Canudos* (Sérgio Rezende, 1997), entre outros; filmes sobre a violência urbana como *Quem matou Pixote?*

(José Joffily, 1996), *Um céu de estrelas* (Tata Amaral, 1997), *O Matador* (Beto Brant, 1997) e outros; e ainda filmes que tratam de acontecimentos históricos como *Lamarca* (Sérgio Rezende, 1994), *Carlota Joaquina* (Carla Camurati, 1995), *Guerra de Canudos* (Sérgio Rezende, 1997) *Ação entre amigos* (Beto Brant, 1998) e outros.

O cinema produzido nos anos 90,

(...) mesmo quando tem como cenários de seus roteiros ambientes socialmente degradados, especialmente o sertão ou a favela, desenvolvem uma narrativa melodramática. O enfoque recai sobre dramas individuais, os aspectos sociais mais amplos são obliterados ou colocados em plano secundário. Em outras palavras, as mazelas e contradições da sociedade brasileira servem apenas de moldura, não são discutidas. No entanto abordar as chagas sociais do país agrega às produções recentes do cinema nacional uma espécie de chancela de qualidade intelectual e artística – em alguns casos a miséria e a violência se transformam em simples entretenimento⁸⁰.

No filme *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998) Dora e Josué fazem uma viagem para o interior do Brasil, e a partir dessa viagem a personagem Dora, antes fria e dura com o garoto Josué vai se sensibilizando e se afeiçoando ao garoto. A questão central do filme que envolve tráfico de crianças e a criação de filhos sem a presença do pai se resolve para o personagem Josué, que encontra os irmãos e fica no sertão nordestino.

É importante perceber como a viagem para o interior do País vai humanizando Dora. Pode ser feita uma relação com a ideia de que um Brasil mais humano se encontra no seu interior, longe das grandes metrópoles. Ainda, a resolução do problema para Josué se dá de maneira individual, não havendo soluções coletivas para os outros que passam pelo mesmo problema.

O filme conseguiu uma repercussão então inédita internacionalmente com duas indicações aos prêmios de cinema da Academia Norte Americana e obteve também grande visibilidade interna com alta arrecadação de bilheteria, aliando temas e ambientes regionais com qualidade técnica internacional, com a produção do suíço Arthur Cohn e da francesa Martine de Clermont-Tonnerre. Essa combinação de ambientes e enredos regionais com a técnica *hollywoodiana* se configura naquilo que

⁸⁰ LEITE, Sidney F. Op. Cit. P 130

Ivana Bentes (2007) chama de cosmética da fome em oposição à Estética da Fome de Glauber Rocha.

A autora se refere em seu artigo inicialmente ao manifesto “Estética da Fome” de 1965 de Glauber Rocha onde o autor defende a estética da fome para os filmes do Cinema Novo. Para Glauber, os cineastas deveriam refutar um humanismo piedoso que seria incapaz de representar a brutalidade da pobreza, onde a fome era transformada em “folclore”. De acordo com Ivana Bentes a questão ética principal do manifesto era qual a forma de representar o sofrimento extremo, a pobreza e a exclusão sem cair num humanismo e paternalismo piegas. Já a questão estética seria como criar um novo modo de expressão, compreensão e representação da pobreza, do sertão e da favela, dos seus personagens e dramas.

A partir dessas questões, Glauber Rocha propõe uma Estética da Violência, criando um sentimento intolerável e insuportável diante das imagens cinematográficas. “Uma carga de violência simbólica, que instaura o transe e a crise em todos os níveis”.

A autora continua:

Dando um salto abrupto de 1964 para 2001, encontramos o sertão e a favela inseridos em um outro contexto e imaginário, onde a miséria é cada vez mais consumida como um elemento de “tipicidade” ou “natureza” diante da qual não há nada a fazer.⁸¹

A autora ainda exemplifica essa utilização da miséria como algo pitoresco ou folclórico com a vinda de *Michael Jackson* ao Brasil em 1998, onde, na favela Santa Marta no Rio de Janeiro, gravou uma versão de um vídeo clipe. E complementa:

Signo desse novo contexto, um *pop star* internacional usa imagens da miséria como um *plus* que incrementa sua própria imagem, jogando as imagens da favela Santa Marta no circuito visual internacional como algo típico e original. No título do clipe, Jackson ainda fazia um apelo vagamente político: “*they don’t really care about us*”.⁸²

Quando a estética padronizada pelo exterior se junta com os temas regionalistas, temos uma espécie de Brasil para exportações, em que as

⁸¹ BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *ALCEU*. Rio de Janeiro: PUC. Departamento de Comunicação Social. V. 8, nº 15. P. 244. 2007

⁸² *Idem*. P.244

diferenças sociais, religiosas e regionais são produtos para o consumo. É fundamental também o destaque para o consumo interno do filme. Com a crise econômica dos anos 80, o fechamento das salas de cinema no interior do País e a proliferação de cinemas em shopping centers, o grupo de espectadores do cinema nacional começa a se reduzir para as classes médias. O público alvo dos filmes são justamente aqueles que podem pagar ingressos para assisti-los. Mesmo que a tentativa seja a de alargar ao máximo o número de pessoas que assistam às produções nacionais, os grandes alvos dos filmes brasileiros dos anos 90 são as classes médias urbanas. Uma pobreza consumível onde, ao contrário dos filmes do Cinema Novo, não há qualquer explicação ou problematização acerca das origens da pobreza, da violência e de questões nacionais. O filme dos anos 90 - claro que retiradas exceções como *Cronicamente Inviável* (Sérgio Bianchi, 2000) e *Bicho de Sete Cabeças* (Laís Bodansky, 2001) - traz nas telas uma representação das dificuldades do Brasil, porém sem possibilidades de mudanças ou problematizações aprofundadas.

Sobre a importância dada às empresas na legislação cinematográfica, Laís Bodansky afirmou que seu filme passou por grandes dificuldades para captar recursos, só conseguindo ser produzido com o apoio de estatais como a Eletrobrás e a BR Distribuidora e que “ninguém mais quis ligar o nome de sua empresa a um projeto que trata de drogas, loucura e da função repressora da família⁸³”.

As abordagens “rasas” dos diversos filmes nacionais do período teriam como causa, segundo o veterano cineasta Sylvio Back, a fundamental importância dada às regras de mercado. Segundo sua análise, o Cinema da Retomada

É um cinema asséptico, um cinema pudico, descarnado politicamente, [...] um cinema anódino. Simplesmente porque a grande maioria dos patrocinadores “vigia” os roteiros, impõe cortes, veladamente provocam a autocensura nos diretores-produtores, incentiva o cinema de emoções baratas ou [...] a empresa ignora o projeto para não se comprometer⁸⁴.

⁸³ NORITOMI, Roberto Tadeu. Op. Cit. P. 46

⁸⁴ NAGIB, Lucia. Op. Cit.. P. 19

Como convencer os diretores de marketing a se associarem a filmes polêmicos, experimentais, sem grandes estrelas? O problema da inovação e liberdade criativa também estava presente na produção cinematográfica dos anos 90. Interpretando um papel que o diretor Hector Babenco chamou de “vendedora da Avon”, os produtores dos filmes tinham de conseguir amealhar apoio para que a película pudesse ser produzida. Com a exceção de editais de financiamento lançados por estatais ou pelos órgãos públicos, o campo de atuação para novos diretores era bastante reduzido. Queixando-se dessa realidade para o cineasta, Karim Aïnouz, diretor de *Madame Satã* (2001), questionou em entrevista ao Jornal do Brasil:

O Brasil passou de um sistema estatal para outro 100% privado (...) mas então como ficam os filmes com temas polêmicos e de caráter mais experimental, com os quais as empresas podem não querer associar seu nome⁸⁵.

As películas com temas polêmicos como as de Karim Aïnouz ou a já referida *Bicho de sete cabeças* (2001) conseguem ser produzidas a partir do apoio de empresas estatais, com destaque para a o programa de valorização à cultura da Petrobrás, que investem na produção cinematográfica nacional sem tanta preocupação com o aspecto mercadológico dos filmes produzidos. A Petrobrás, por exemplo, ultrapassa os limites dedutíveis no imposto de renda em fomento à cultura; assim ela financia um valor bem maior do que recebe de desconto em impostos.

A partir dessa legislação cinematográfica que privilegia a relação entre os realizadores e as empresas investidoras, tendo o Estado o papel de avaliar os orçamentos e financiar os filmes de maneira indireta, o cinema nacional dos anos 90 é produzido. Mesmo que as condições de mercado sejam diferentes para os vários diretores, a base de investimento é a mesma. Pobreza consumível, individualismo, descrença em soluções coletivas, não apresentação de alternativas políticas para o país e adequação à estética cinematográfica internacional são algumas características do cinema produzido na década de 90 que se relacionam diretamente com as mudanças socioeconômicas pelas quais o Brasil passou durante o mesmo período.

⁸⁵ Revista de Cinema nº 42 P. 12 Apud NORITOMI, Roberto Tadeu. Op. Cit. P 46

Percebendo as configurações da produção fílmica nacional e das características dos filmes brasileiros produzidos nos anos 90, é lícito o questionamento acerca das maneiras pelas quais o cinema nacional do período representa a ditadura militar brasileira. Pensar as opções argumentativas e discursivas dos filmes que tratam da ditadura militar no cinema dos anos 90 é também problematizar as representações e questões colocadas sobre a ditadura militar no País no período de produção desses filmes.

Produzidos mais ou menos uma década após do fim do regime militar no Brasil, os filmes dos anos 90 vão também tratar desse período de maneiras diferenciadas e plurais, abordando desde biografias de antigos militantes, o caso de *Lamarca*, a filmes questionando as mudanças na vida e nas visões de mundo dos antigos militantes, como no caso de *O Príncipe*. Dessa forma, a escolha dos filmes a serem trabalhados se deu por motivos específicos, como a referência e problematização o período ditatorial. Porém é fundamental que a filmografia que trata da ditadura produzida nos anos 90 seja situada.

1.3 A DITADURA NO CINEMA

Ainda durante o regime militar, o cinema brasileiro já tratava do tema da ditadura militar no País, como em *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967), *O Desafio* (Paulo César Saraceni, 1964) e *A Derrota* (Mario Fiorani, 1966). Mesmo com o aumento da repressão e censura o cinema nacional continuava a tratar de período militar, mesmo que de maneira alegórica. Nos anos 1990, a ditadura continua sendo representada no cinema e dentre os filmes ambientados durante o período militar ou após a ditadura, mas em que ela tendo importância fundamental na película, temos *Alma Corsária* (Carlos Reichenbach, 1993); *Lamarca* (Sérgio Rezende, 1994); *O que é isso companheiro* (Bruno Barreto, 1997); *Ação entre amigos* (Beto Brant, 1998); *Dois Córregos* (Carlos Reichenbach, 1999); *A terceira morte de Joaquim Bolívar* (Flávio Cândido, 2000); *O Príncipe* (Ugo Giorgetti, 2002).

Mesmo que todas as películas citadas tratem do tema ou façam referências à ditadura militar brasileira, elas não serão todas trabalhadas, de forma que, para que sejam analisadas as questões pertinentes ao presente

estudo, foram escolhidos os filmes *Lamarca*, *O que é isso companheiro*, *Ação Entre Amigos*, *A terceira morte de Joaquim Bolívar* e *O Príncipe*, por esses filmes terem a ditadura militar como fundamentais nos seus enredos. *Dóis Córregos* e *Alma Corsária*, fazem sim menção ao regime militar; porém, para o desenrolar de suas narrativas, a ditadura é um detalhe, no caso de *Dóis Córregos*, e um período de tempo na amizade no caso de *Alma Corsária*.

Em *Lamarca*, temos a representação da vida do capitão do exército Carlos Lamarca. Tendo desertado para entrar em um grupo de resistência armada à ditadura militar, o foco do filme é o período na clandestinidade. Entretanto, alguns acontecimentos que o levaram a entrar para a militância de esquerda são narrados em flashbacks durante todo o filme. Ao mostrar uma figura forte, honesta e cheia de ideais, *Lamarca* traz toda a angústia e renúncia de um pai de família bem sucedido no exército, que abandona tudo por suas convicções revolucionárias.

O que é isso companheiro? é, sem sombra de dúvidas, o maior sucesso de público dentre o grupo de filmes estudados, tendo sido visto por cerca de 270 mil pessoas. Indicado ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em 1998, narra os acontecimentos desde o planejamento do sequestro do embaixador norte americano no Brasil Charles Elbrick, por uma organização de esquerda, até a sua libertação em troca de prisioneiros políticos do regime militar. Baseado no livro homônimo de Fernando Gabeira, a película narra acontecimentos verdadeiros a partir do ponto de vista de Gabeira, personagem principal da história, com características de filmes de ação e a boa qualidade técnica com destaque para a coprodução com a norte-americana Miramax foi o destaque em bilheteria dentre os filmes que abordaram o tema da ditadura.

Ação Entre Amigos narra a história de quatro amigos que se encontram regularmente para pescar. Antigos militantes de uma organização de esquerda, um deles descobre onde vive atualmente um antigo torturador que foi o responsável pela tortura de alguns deles e pela morte da esposa de um dos amigos. Ao longo de questionamentos e conflitos dentro do próprio grupo sobre o que fazer com essa informação, os amigos decidem que irão

se vingar do torturador. Um filme com um cunho detetivesco e final trágico, *Ação Entre Amigos* questiona a validade de “desenterrar o passado”.

A terceira morte de Joaquim Bolívar é um filme bem diferente dos outros filmes estudados e dos demais produzidos durante os anos 90. Uma película dividida em três atos, ela trata especificamente de política ao contar a história do barbeiro Joaquim Bolívar que chega à cidade de Burruchaga e entra em conflito com Gaudêncio, o coronel local, sobre vários temas nacionais. O filme narra três histórias diferentes que se passam em 1964, 1979 e na década de 90. Três histórias diferentes, mas com relação entre si e com os mesmos atores representando os mesmos personagens nos três períodos diferentes, o filme traz as mudanças ocorridas com o posicionamento político do seu personagem principal.

O Príncipe trata da volta de Gustavo ao Brasil após mais de 20 anos em Paris. Antigo militante estudantil, Gustavo volta para tratar de problemas familiares e tenta reencontrar os antigos companheiros de militância e principalmente Maria Cristina. Bastante nostálgico, *O Príncipe* traz o estranhamento do personagem principal ao reencontrar seus amigos e perceber as enormes mudanças ocorridas com cada um deles. As transformações pessoais e de visão de mundo de cada um dos seus antigos companheiros são emblemáticas. A nostalgia de Gustavo e sua desolação ao constatar as grandes mudanças na cidade de São Paulo e nos seus companheiros são claras e levam o personagem principal a voltar para Paris no final do filme.

A escolha desses títulos em especial se dá pelas suas ambientações, com exceção de *O Príncipe*, todos se passam durante o período da ditadura militar; pela abordagem do tema, seja a ótica de uma solução individual ou coletiva para o Brasil, ou ainda a não apresentação de soluções; pelas questões possíveis de serem levantadas a partir da interpretação desses filmes relacionando com o período de produção; pela possibilidade de relação feita com a anistia brasileira; e ainda, por contemplar todos os momentos da produção do cinema dos anos 90.

Uma película quando produzida tem seus argumentos e pontos de vista, sejam explícitos e ou implícitos. Os diversos filmes sobre o tema da ditadura militar vão constituindo assim uma variedade de pontos de vista

sobre o período, pontos de vista que se configuram como fontes para o estudo do historiador. Mesmo que os diretores ou produtores neguem que foram parciais ou políticos na realização de seus filmes sobre a ditadura militar, sabe-se que toda produção humana é atravessada por posicionamentos políticos, apesar do que afirmou o diretor Bruno Barreto em entrevista à Lúcia Nagib. Em suas palavras:

Sempre repudiei qualquer tipo de engajamento partidário ou ideológico, pois acho que isso é uma couraça, uma limitação para qualquer atividade criativa. Não tenho muito respeito por artistas politicamente engajados, que tem um discurso ideológico, acho isso extremamente pobre e limitador.⁸⁶

Sabendo que as opções políticas perpassam a produção cultural humana, a negativa de Bruno Barreto já é um indicativo de uma opção política. A negação da ação política não seria uma das características do período pelo qual o Brasil passou nos anos 90? O campo da produção cinematográfica, como já afirmado anteriormente, foi também reformado a partir do ideário liberal. Assim, filmes nacionais com opções ideológicas claramente contrárias ao modelo neoliberal, além de terem bastantes dificuldades em conseguir financiamento de empresas, também não alcançariam o respeito de Bruno Barreto. No âmbito político dos anos 90

(...) Os sonhos revolucionários foram arquivados, as utopias, diz-se, perderam a razão de ser. O socialismo real entrou em colapso, e, no plano ideológico, a leva de individualismo que varreu o mundo talvez se encontre apenas agora em começo de refluxo. Mas, no início dos anos 1990, parecia haver pouco espaço para qualquer tipo de reflexão coletiva sobre o real. As pessoas se ocupavam dos seus problemas particulares e o cinema deveria refletir a posição umbilical e narcísica de determinado momento histórico⁸⁷.

Apesar dessa diminuição da “reflexão coletiva sobre o real” nos filmes dos anos 1990, os temas políticos aparecem nessa cinematografia, como os filmes que tratam da ditadura militar já citados, e ainda títulos como *Doces Poderes* (Lúcia Murat, 1996) e *O Sertão das Memórias* (José Araújo, 2006). Mesmo que diminuídos em número em comparação com momentos

⁸⁶ NAGIB, Lúcia. *Op. Cit.* P. 93

⁸⁷ ORICCHIO, Luis Zanin. *Cinema de Novo: um balanço crítico da Retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003. P. 104

do cinema nacional como o período do Cinema Novo, a presença do político é importante dentro do grupo de filmes dos anos 90.

Essa passagem dos temas coletivos para os individuais está bem representada no filme *Alma Corsária*. A película conta a história de dois amigos ao longo do tempo, Rivaldo e Teodoro, desde que se conheceram até a atualidade (os anos 90). Um filme poético sobre a amizade traz como um dos amigos o personagem Rivaldo Torres, que nos anos 60 e 70 era bastante engajado politicamente, tendo participado da luta armada contra a ditadura. Rivaldo, antes interessado em transformar o mundo pela ação coletiva, agora se dedica a transformar apenas sua vida pela ação individual. A mudança do escopo coletivo para o individual também está representada no filme *A terceira morte de Joaquim Bolívar*, quando na terceira parte, ou terceiro ato, da película, o personagem principal já renunciou a qualquer tipo de crença em ação coletiva. Onde antes havia a possibilidade de transformação há agora a tentativa de levar vantagem.

É fundamental que seja empreendida uma leitura crítica das obras fílmicas. Ao analisar todo um conjunto de aspectos extra fílmicos como entrevistas e matérias de jornais e revistas sobre cada um dos filmes em conjunto com características fílmicas, como argumento, técnica, linguagem, direção e roteiro, pode-se discutir a criação de sentidos para o período da história nacional.

É notável o esforço para dissolver fronteiras. Com isso, tenta-se afastar a necessidade de que o cineasta, atrás da câmera, e o espectador, em frente da tela, tenham de se colocar diante dos dilemas da época. Se todos os gatos são pardos, ninguém está certo e ninguém está errado, para que tomar posição? Em vez de reflexão, digestão. É a receita de uma época: a atual. Não era a dos tempos que o filme pretendeu tratar. (Franklin Martins)

CAPÍTULO 2 – A DITADURA NO CINEMA: PERSPECTIVAS E REPRESENTAÇÕES

Os filmes aqui estudados possuem em comum o mote do período da ditadura militar no Brasil como determinantes do enredo e do desenrolar dos acontecimentos. Longe de ser apenas um “cenário” para o desenvolvimento da trama das películas, a ditadura militar é fundamental para que os enredos dos filmes aconteçam. Assim é que, segundo Rosenstone (2010, p. 74), pode-se diferenciar um drama de época de um filme histórico: enquanto no filme histórico há uma interação entre os discursos do filme e perguntas a serem respondidas, no drama de época o passado é apenas um cenário exótico para as histórias de romance e aventura.

Ainda segundo Rosenstone (1997, p. 47) os filmes históricos podem ser divididos em três grandes tipos. Os filmes que tratam a História como drama, geralmente trazem um enredo melodramático baseado em fatos ou com personagens reais, ou ainda representam personagens fictícios em meio a acontecimentos factuais; os filmes que tratam a História como documento são geralmente documentários que apresentam imagens de arquivo e uma narração para contar os acontecimentos de forma linear; e ainda os filmes que trazem a História como experimentação, sendo aquelas películas produzidas fora do cinema *hollywoodiano* que refutam os códigos tradicionais dos filmes comerciais e assumem a propriedade do cinema de reinterpretar a história a seu modo.

Os filmes aqui estudados compartilham características que os classificam na primeira das grandes categorias referidas, a de filmes que tratam a História como drama, que segundo Rosenstone

El film tradicional nos explica la historia como una narración con un principio, un desarrollo y un final. Este relato lleva implícito un mensaje moral, por lo general optimista, que está impregnado de una concepción de la historia que se articula en términos de progreso, incluso en el caso de que se subscriban las teorías marxistas⁸⁸.

Os dramas históricos estudados compartilham um mesmo ambiente e condições de produção. Os filmes se diferenciam no tocante à produção, financiamento e aspectos técnicos decorrentes do valor empenhado na produção. Pensar as múltiplas representações da ditadura militar nos filmes produzidos nos anos 90 é pensar também as diversas tomadas de posição sobre a anistia, e suas reverberações na política nacional, exatamente num período em que acontecem rediscussões sobre a lei e sua abrangência.

As películas estudadas atravessam variados pontos de discussão como a guerrilha urbana e rural, a luta armada, a militância juvenil, a tortura e os torturadores, o Brasil pós-ditadura e outros. Dada a importância de uma análise pormenorizada de cada um destes filmes, assim é que segundo Vanoye:

A análise vem relativizar as imagens “espontaneístas” demais da criação e da recepção cinematográficas. Estamos cercados por um dilúvio de imagens. Seu número é tão grande, estão presentes tão “naturalmente”, são tão fáceis de consumir que nos esquecemos que são o produto de múltiplas manipulações, complexas, às vezes muito elaboradas. O desafio da análise talvez seja reforçar o deslumbramento do espectador, quando merece ficar maravilhado, mas tornando-o um deslumbramento participante⁸⁹.

A análise é feita a partir da metodologia enunciada também por Vanoye, que consiste em duas etapas de análise, sendo a primeira a de desconstrução e descrição do filme, e a segunda etapa e de interpretação da película (VANOYE, 1994 p. 15). Ao empreender desconstrução da obra, a autora se refere a enunciar e descrever os dados de produção da película, já a etapa de interpretação seria justamente reconstruir o filme a partir dos dados descritos e tendo como limites de interpretação o próprio filme. É importante ainda destacar que para a autora, as duas etapas não

⁸⁸ ROSENSTONE, Robert A. *El pasado en imágenes*. El desafío del cine a nuestra idea del pasado. Barcelona, Ariel, 1997. P 50

⁸⁹ VANOYE, Francis. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994. P.13

obrigatoriamente devem ser obedecidas de forma linear, assim a escrita da análise fílmica pode alternar as duas etapas.

Tem-se em mente a importância de pensar não apenas os aspectos fílmicos, mas também as fontes de financiamento, o custo total do filme, atores envolvidos, as produtoras, a distribuição e o alcance da película e vários outros fatores que não estão representados na tela, mas que são fundamentais para a produção da película, pois os fatores que configuram a confecção fílmica são importantes para a sua devida interpretação, uma interpretação crítica, que

Interessa-se pelo sentido e pela produção do sentido, tenta estabelecer conexões entre o que se exprime e “como isso se exprime”, conexões sempre conjecturais, hipóteses que exigem todo o tempo serem averiguadas pela volta ao texto⁹⁰.

2.1 TEMPO E FORMAS DE PRODUÇÃO

A produção fílmica dos anos 90, assim como qualquer outra produção cultural, está inserida em um tempo histórico e está em operação dentro da sociedade civil, havendo uma produção de sentidos que se relacionam com o seu tempo. Dessa forma, os filmes aqui estudados trazem intrinsecamente a defesa ou recusa de argumentos próprios do seu período e pontos de vista⁹¹ sobre o mundo em que estão inseridos. Segundo Rémond:

Assim é que existe uma influência específica do rádio, e sobretudo da televisão, na vida política, influência na qual nem sempre se pensa, pois ela escapa ao mesmo tempo ao imediato e ao intencional: é aquela que o poder dos microfones e das câmeras exerce sobre os modos de expressão dos atores. (...) Talvez se diga que isso escapa à vontade explícita dos profissionais dos meios de comunicação. Mas quando voltamos à crônica do cotidiano, é para constatar que aí também, no quadro das influências, as setas estão voltadas em todas as direções.⁹²

O autor se refere ao rádio e à televisão, mas há semelhanças claras com o campo cinematográfico e sua ligação com o político. Negar essa

⁹⁰ *Idem*. P. 52

⁹¹ Por ponto de vista entende-se o seu sentido ideológico, que segundo Vanoye (1994, p. 51) é a opinião, o “olhar” do filme sobre os personagens, a história contada e como essa opinião do autor se manifesta no filme.

⁹² REMOND, René. *Por uma História Política*. São Paulo: FGV, 2003. P 221

ligação é insistir na crença da imparcialidade, de uma produção cultural independente do produtor e do seu período de produção, o que não é possível. Segundo Camarero, De Las Heras e De Cruz:

Es incuestionable que el 'cine histórico' habla del pasado y lleva a cabo una 'reconstrucción' de la historia, pero lo hace desde el presente e informa de dicho momento. El pasado es el espejo en el que se refleja el presente, por lo que dice y también por lo que oculta. Sólo podrá estudiarse de forma diacrónica, es decir, teniendo en cuenta el momento en el que se hizo. La imagen cinematográfica es presente e inmediata⁹³.

As mudanças na legislação cinematográfica já referidas no primeiro capítulo são parte das transformações econômicas e sociais pelas quais o Brasil passou nos anos 90, e essas mudanças estão também nas películas produzidas. Neoliberalismo, desregulamentação, novas configurações políticas, economia globalizada de mercado, lei de incentivos fiscais, crise econômica e outras realidades políticas e econômicas serão também influências para o cinema do período. É impossível pensar a produção cultural sem ter em mente o ambiente em que ocorre a produção.

É fundamental iniciar a já referida etapa de desconstrução e descrição das películas para a análise interpretativa posterior.

Lamarca teve a direção de Sérgio Rezende, diretor reconhecido já na época pelo seu primeiro filme - o documentário *Até a Última Gota* (1980) - que recebeu o prêmio do júri do Festival de Gramado e o prêmio de melhor documentário no Festival de Mannheim, na Alemanha e pelo filme *O Homem da Capa Preta* de 1986, também vencedor do Festival de Gramado daquele ano e iniciador de uma trilogia de personalidades históricas do Brasil, que incluiu posteriormente *Lamarca* de 1994 e *Mauá – o Imperador e o Rei* de 1999.

Filmado com apoio de estatais do Espírito Santo, como o BANDES – Banco de Desenvolvimento do Espírito Santo e também do BANESPA – Banco do Estado de São Paulo, Ministério da Cultura, Prefeitura do Rio de Janeiro por intermédio da Riofilme e do Banco Santos Neves. Com 130 minutos de duração, *Lamarca* teve como produtores o também cineasta

⁹³ CAMARERO, Gloria; DE LAS HERAS, Beatriz; DE CRUZ, Vanessa. *La Historia en la Pantalla*. IN: CAMARERO, Gloria; DE LAS HERAS, Beatriz; DE CRUZ, Vanessa. *Una ventana indiscreta – la historia desde el cine*. Madrid: Ediciones JC. P. 79

José Joffily e Mariza Leão, esposa do diretor Sérgio Rezende e sua sócia na produtora Morena Filmes. Distribuído pela Riofilme, *Lamarca* tem no elenco Paulo Betti, Carla Camuratti, Eliezer de Almeida, José de Abreu, Ernani Moraes, Selton Mello, Nelson Dantas, Débora Evelyn e outros.

Segunda dados da Riofilme⁹⁴, *Lamarca* foi distribuído em onze cópias, tendo ficado apenas uma semana em cartaz, conseguindo quase cento e vinte e quatro mil espectadores. O filme de Sérgio Rezende ganhou os prêmios da APCA – Associação Paulista de Críticos de Arte de melhor ator para Paulo Betti em 1995 e uma menção honrosa no prêmio Margarida de Prata de 1994, oferecido pela CNBB – Confederação Nacional dos Bispos do Brasil.

O já conhecido e premiado Sérgio Rezende fez a escolha de recontar a história do capitão Lamarca após ler o livro de Emiliano José e Oldack Miranda e, segundo o próprio diretor, “tinha uma personalidade fascinante”, e que sempre se interessou por esses “aventureiros”⁹⁵. Conseguindo antipatia das forças armadas por retratar como herói um desertor considerado o maior traidor da história do exército brasileiro, Sérgio Rezende traz o título do filme em composição com a bandeira do Brasil já indicando a importância do personagem para o país.



A utilização do título do filme com a bandeira nacional está presente no cartaz do filme nos cinemas, na capa do dvd e na página inicial onde

⁹⁴ Dados retirados de ALMEIDA, Paulo César; BUTCHER, Pedro. *Cinema. Desenvolvimento e mercado*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003 P.41

⁹⁵ Entrevista concedida à Lúcia Nagib em NAGIB, Lúcia. *O Cinema da retomada*. Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Editora 34, 2002. P. 381

estão as opções de legendas, idiomas e cenas, no começo do filme, nos créditos e no trailer. Essa ressignificação de um dos principais símbolos da república traz a leitura que o diretor faz de Lamarca, um herói à altura do símbolo da bandeira nacional.

Para a representação do herói brasileiro, Sérgio Rezende, em suas palavras, optou por um “início didático”⁹⁶ ao apresentar um pouco da história do capitão Carlos Lamarca para o público logo no começo do filme em narração por um general do exército que destaca as qualidades do capitão e como entrou para a guerrilha.

Tecnicamente bem feito, com belas imagens do sertão baiano, o filme foi bem recebido pela crítica e, segundo reportagem da revista Veja: “*Lamarca está acima da média das produções nacionais disponíveis. É bem acabado, sua trama segue uma lógica que se acompanha sem tropeços e conta a história com começo, meio e fim.*”⁹⁷.

Em artigo no jornal Folha de S. Paulo intitulado *Lamarca é um filme brasileiro perfeito*, Marcelo Coelho enxerga como qualidade do filme a linguagem cinematográfica norte-americana. Em suas palavras:

A tensão não pára nunca, não há momentos de chatice. A pura história do guerrilheiro dos anos 70 surge na tela, emocionante, real como um filme de aventuras americano. A diferença é que se passa no Brasil, que Lamarca é uma espécie de Rambo derrotado, e que os tipos físicos, a paisagem, a época, nos dizem respeito. “Alma Corsária” de Carlos Reichenbach, e “A Terceira Margem do Rio”, de Nelson Pereira dos Santos, ressuscitam aquela eterna ruindade do cinema nacional. Atores mal-dirigidos, diálogos burros, cenas sem sentido, feiura quase que ideologicamente desejada, impasses na história, vontade de dizer muitas coisas ao mesmo tempo⁹⁸.

O Que é Isso, Companheiro?, filme de 105 minutos, é livremente baseado no livro homônimo de Fernando Gabeira⁹⁹ e foi dirigido por Bruno Barreto, cineasta já bastante conhecido da crítica e do público desde que dirigiu um dos filmes brasileiros de maior bilheteria até hoje, *Dona Flor e*

⁹⁶ *Idem*. P 381

⁹⁷ LEITE, Paulo Moreira. *Do fundo das trevas*. Veja, São Paulo, n.1338, p.118-120, 04 maio 1994.

⁹⁸ COELHO, Marcelo. *Lamarca é um filme brasileiro perfeito*. Folha de S. Paulo, São Paulo: 18 mai. 1994. Ilustrada.

⁹⁹ Lançado em 1979, o livro de Fernando Gabeira conta a história do sequestro do embaixador norte americano a partir da ótica do autor e ainda contempla alguns anos no exílio. Grande sucesso editorial, já conta com mais de 40 edições e mais 250 mil exemplares vendidos.

Seus Dois Maridos em 1976. É filho de Luís Carlos Barreto, importante produtor brasileiro que atua no cinema nacional desde os anos 1960 produzindo filmes de destaque como *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967) e *Bye Bye Brasil* (1979).

De longe, o filme de maior fama dentre as películas aqui estudadas, *O Que É Isso, Companheiro?* foi baseado no livro homônimo de Fernando Gabeira (1979) e roteirizado pelo próprio Gabeira e por Leopoldo Serran. Comandado por um célebre diretor do mais conhecido “clã” do cinema nacional, teve a produção da LC Barreto, produtora fundada por seu pai e sua mãe, Lucy Barreto. Conjuntamente com a importância para o cinema nacional da produtora LC Barreto, *O Que É Isso, Companheiro?* também foi produzido pela empresa Filmes do Equador Ltda. que, segundo dados da Ancine¹⁰⁰, é a terceira produtora que mais captou recursos para o cinema nacional entre 1995 e 2008. Ainda é fundamental o destaque para a coprodução da Columbia Pictures, produtora norte americana de filmes *hollywoodianos*.

Ostentar no início de um filme brasileiro, o nome de uma produtora conhecida internacionalmente e com peso de produzir *blockbusters* de qualidade técnica muito superior aos filmes nacionais, é outro ponto importante para o estudo do filme *O Que É Isso, Companheiro?*. Além do peso da coprodução internacional, a película contou ainda com o trabalho de Stewart Copeland na trilha sonora do filme. Stewart Copeland é um conhecido compositor e músico atuante de grandes filmes nos Estados Unidos como *Wall Street* (Oliver Stone, 1987).

O filme de Bruno Barreto conjuga a produção norte americana, com uma boa qualidade técnica e um elenco de atores conhecidos do público pelas novelas da Rede Globo de TV. Com Pedro Cardoso, Fernanda Torres, Luís Fernando Guimarães, Selton Mello, Matheus Nachtergaele e Marco Ricca nos papéis principais, *O Que É Isso, Companheiro?* traz um elenco “global”, reconhecido do grande público como forma de marketing para o filme. Ainda conta com a participação de Alan Arkin no papel do embaixador

¹⁰⁰ A tabela com o ranking de captação de recursos está disponível no sítio eletrônico <http://www.ancine.gov.br/media/SAM/2008/SerieHistorica/1101.pdf>

Charles Elbrick, ator de *Hollywood* já de renome nos Estados Unidos e que posteriormente ganharia um *Oscar*.

A estratégia de marketing do filme que já contava com a produtora Columbia Pictures, atores globais e um ator *hollywoodiano* conhecido num dos papéis centrais foi complementada pela atuação do diretor Bruno Barreto na tentativa de conseguir fazê-lo disputar o *Oscar* de melhor filme estrangeiro do ano seguinte. Radicado nos Estados Unidos, Bruno Barreto conseguiu interceder junto a diretores norte americanos e participantes do júri do prêmio *Oscar* para que o filme fosse assistido pelo maior número de especialistas possível, tendo mais oportunidades para o filme brasileiro.

Após conseguir a indicação, o filme seguiu a mesma fórmula de seu antecessor indicado ao *Oscar*, *O Quatrilho* (Fábio Barreto, 1995), voltando ao circuito nacional como uma tentativa de capitalizar o apelo de marketing da indicação, conseguindo pouco mais de trezentos e vinte mil espectadores nas duas vezes em que entrou em cartaz.

O cinema nacional era considerado de baixa qualidade técnica, com imagem ruim e som muitas vezes de baixa qualidade, prejudicando o entendimento do espectador. Com a crise enfrentada no início da década de 1990, a diferença de qualidade técnica e de tecnologia empenhada na produção fílmica existente entre os filmes brasileiros e norteamericanos só aumentou com a queda de investimentos e produção. O cinema nacional foi cada vez mais identificado com um cinema de baixa qualidade. Em reportagem do jornal O Estado de S. Paulo de 1992:

Há uma discussão estéril que vem se arrastando há anos no País. Parte da, digamos, intelligentsia cabocla, que acha ultrajante não ter nascido em Nova York ou Paris, prefere classificar o cinema nacional como um gênero menor. Tudo que é feito aqui não presta. Nos anos 60 se chamaria essa atitude de colonizada. Hoje passa por civilizada¹⁰¹.

Ação Entre Amigos, filme de 1998 com 78 minutos de duração, tem como diretor o cineasta Beto Brant. Tendo lançado seu primeiro longa metragem, *Os Matadores*, em 1997, Beto Brant recebeu o prêmio da crítica do Festival de Gramado no mesmo ano. Produzido pela Dezenove Som e

¹⁰¹ *FILME brasileiro some até da memória*. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 23 dez. 1992. Caderno 2, p. 1

Imagem, produtora fundada em 1991 pelo diretor Carlos Reichenbach e pela produtora Sara Silveira. A Dezenove Som e Imagem é uma produtora já conhecida no meio cinematográfico nacional, sendo a quarta produtora que mais captou recursos entre 1995 e 2008 no Brasil, segundo dados da Ancine.

Ainda como coprodutora do filme, há a TV Cultura de São Paulo, tendo sido a pioneira na parceria entre o cinema e a televisão. A partir do prêmio PIC – Programa de Incentivo ao Cinema, criado pelo governo do Estado de São Paulo, houve uma parceria entre os cineastas paulistas, o governo do Estado e a TV Cultura. A parceria funcionava com o financiamento de até quatrocentos mil reais para os filmes selecionados e o apoio técnico e de marketing da TV Cultura, que em contrapartida, seria a primeira a veicular os filmes na televisão.

Essa parceria com a TV poderia ter sido o início de uma maior integração entre o cinema, a tv e a publicidade, mas o começo de uma indústria cinematográfica não aconteceu. Segundo Marson,

A iniciativa foi muito bem vinda no campo cinematográfico, mas ainda não se apregoava a necessidade de consolidação da indústria do audiovisual no Brasil, já que nesse momento o cinema contava com relativa facilidade para conseguir investidores, e essa facilidade fez com que essas preocupações ficassem em segundo plano. Como os cineastas estavam conseguindo realizar seus filmes, não houve maior preocupação em elaborar estratégias que integrassem o cinema à televisão e à publicidade, para assim tornar-se autossustentável¹⁰².

Amparado ainda pela Lei do Audiovisual e com apoio do BANESPA, o filme de Beto Brant tem no elenco Leonardo Villar, Zecarlos Machado, Cacá Amaral, Carlos Mecen, Genésio de Barros e outros. *Ação Entre Amigos* ganhou ainda prêmios no Festival de Recife de 1999 e no Festival Internacional de Chicago de 1998.

A Terceira Morte de Joaquim Bolívar foi produzido com apoio da Prefeitura do Rio de Janeiro, Telebrás, Lei de Incentivo à Cultura, Hospital Pró-Cardíaco do Rio de Janeiro e do Hospital Samaritano do Rio de Janeiro.

¹⁰² MARSON, Melina Izar. *Cinema e Políticas de Estado da Embrafilme à Ancine*. São Paulo: Escrituras Editora, 2009. P 953

O diretor Flávio Cândia é o menos conhecido e experimentado em longas-metragens dos realizadores aqui citados. Tendo feito principalmente curtas-metragens e filmes em Super 8¹⁰³, *A Terceira Morte de Joaquim Bolívar* foi seu primeiro longa terminado.

O filme de Flávio Cândia foi produzido pela Cândia e Moraes Cinema Novo, produtora que tem o diretor como um dos sócios, e pela HBO do Brasil. Inspirado na estética de Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, o roteiro foi escolhido para o primeiro *workshop* realizado pelo Sundance Institute, criado pelo ator norte americano Robert Redford para incentivar a produção de roteiros originais e filmes alternativos.

Com um orçamento de 850 mil reais, *A Terceira Morte de Joaquim Bolívar* recebeu o prêmio de melhor roteiro de 1998 da HBO Brasil no valor de 100 mil reais, usados para retoques gráficos na película. Diferenciado da estética hegemônica dos filmes dos anos 90, o diretor Flávio Cândia se esforçou para manter o filme dentro do orçamento, combinando a estética diferenciada com o discurso polêmico. O filme tem no seu elenco os atores Sérgio Siviero, Othon Bastos, Antônio Pitanga, Maria Lúcia Dahl e Jonas Bloch.

O Príncipe foi lançado em 2002 com direção de Ugo Giorgetti, cineasta que iniciou sua carreira na publicidade e já conhecido por filmes como *Boleiros* de 1997 e *Festa*, de 1989, este último tendo sido premiado como melhor filme no Festival de Gramado. Produzido pelo Sp Filmes de São Paulo Ltda., produtora fundada em 1996 por Ugo Giorgetti e com coprodução da TV Cultura e do Quanta Centro de Produções Cinematográficas, *O Príncipe* teve financiamento principalmente da BR Distribuidora, Banco Nossa Caixa, W/Brasil Publicidade, BNDES, Grupo Santander Banespa e Eletrobrás. É importante destacar a presença da W/Brasil no filme, pois a personagem Maria Cristina trabalha como diretora de marketing dessa empresa no filme.

Com locações diversas na cidade de São Paulo, o filme de Ugo Giorgetti traz uma interpretação das mudanças pelas quais o Brasil passou

¹⁰³ Super 8 é um formato cinematográfico desenvolvido na década de 1960 que apresentou uma evolução de imagem e som em relação aos filmes de 8 milímetros usados comumente para o cinema.

ao longo dos anos. Tendo elenco com nomes como Eduardo Tornaghi, Bruna Lombardi, Ewerton de Castro, Elias Andreato, Otávio Augusto e Ricardo Blat, *O Príncipe* ganhou os prêmios de melhor roteiro da APCA e do Ministério da Cultura no Concurso de Obras Audiovisuais de Longa Metragem em Gênero Ficção.

2.2 FILMES SOBRE A DITADURA E A POLÍTICA DOS ANOS 90

Os filmes tratam dos temas como os guerrilheiros, os militantes e os agentes da repressão a partir de questões do presente. As questões postas nos filmes são feitas a partir da configuração da sociedade no tempo em que são produzidas. As características desse período, a partir das mudanças econômicas e sociais neoliberalizantes pelas quais o Brasil passou, afetam também o setor cultural nacional. São partes constituintes dos filmes nacionais, características do neoliberalismo que trazem mudanças no país, como

O fortalecimento das práticas classistas e coletivas, obtido ao longo do período do Bem-Estar, enfraquecem de novo, diante do estímulo neoliberal à competição, ao sucesso a qualquer preço, minando os espaços de ação intersubjetiva e sócio-políticas. A valorização da psique e da interioridade, o investimento do próprio self, dentre outros comportamentos próprios à sociedade intimizada, também são contabilizáveis no mercado cultural e na busca da felicidade individual, fornecendo um tempero especial à dinâmica de auto-investimento, de modo que o resultado é (...) o encontro de um homem moderno (ou pós-moderno) literalmente desligado do mundo, desinteressado¹⁰⁴.

Os anos 90 no Brasil foram o período em que o ideário neoliberal foi posto em prática, com amplas reformas no Estado e na economia. Essas mudanças econômicas e sociais também iriam ter consequências nos campos culturais e ideológicos do País. Segundo Mancebo,

A par das funções paradoxais que o Estado neoliberal vem desempenhando, quando se trata de analisar as transformações culturais e ideológicas, é preciso afirmar clara e objetivamente a necessidade de esse ideário contar com um novo homem. Primeiramente, com indivíduos que introjetem o valor mercantil e as relações mercantis como padrão dominante de interpretação do

¹⁰⁴ MANCEBO, Deise. *Modernidade e produção de subjetividades: breve percurso histórico*. Psicologia: ciência e profissão. Brasília, v. 22, n. 1, Mar. 2002. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-98932002000100011&lng=en&nrm=iso Acessado em 07 Mar. 2013

mundo, reconhecendo no mercado o âmbito em que, naturalmente, podem – e devem – desenvolver-se como pessoas humanas. A lógica do mercado apresenta-se, então, como a função estruturadora das relações sociais e políticas, comportando um viés de interpretação dos homens marcadamente utilitarista; segundo a qual a motivação dos comportamentos humanos pauta-se por um utilitarismo individual¹⁰⁵.

Essa introjeção de valores e relações mercantis no homem dos anos 90 vai acontecendo em conjunto com as transformações sociais, incentivando um sentimento de individualismo e de competição no homem. Essas mudanças não acontecem de uma hora para outra no Brasil e nem foram iniciadas nos anos 90, mas nesses período, as transformações econômicas e sociais pelas quais o país passa incentivam essas características no homem. Assim é que, segundo Mancebo,

(...) tem-se nos dias que correm um moem movido pelo individualismo competitivo, pela intimização exacerbada, pela disciplina e docilidade imposta aos corpos, ou por todas essas dinâmicas combinadas, mas submetido ao império de uma micro-ética que o impede de formular e agir em prol de acontecimentos globais¹⁰⁶.

Essa valorização da psique e da interioridade que a autora comenta é presente nas representações da ditadura militar no cinema dos anos 90. As reflexões sobre os problemas políticos são feitas a partir de um viés individual e interior. As questões são postas a partir de uma ótica individual, em que o ser é colocado em evidência em detrimento ao coletivo. Segundo Noritomi,

(...) no mercado reaberto pela “retomada”, a representação cinematográfica da política, isto é, dos fatos diretamente relacionados às diversas instâncias de poder econômico e estatal, pôde ocorrer. A militância, no entanto, foi posta de lado e cedeu lugar para o entretenimento. O thriller (ou suspense), o drama e a “aventura” (mesclados ou não) se tornaram os gêneros mais utilizados para a finalidade de diluir a complexidade da política e submetê-la ao apelo mercantil. Além disso, buscou-se um foco mais genérico e neutro, pautado por um registro que se firmou como “humanizador”, ou seja, uma intenção de compor personagens com baixo aterramento social, maior detalhamento individual (ou psicológico) e falta de matiz ideológico¹⁰⁷.

¹⁰⁵ *Idem*

¹⁰⁶ *Ibidem*

¹⁰⁷ NORITOMI, Roberto Tadeu. *Cinema e Política: resignação e conformismo no cinema brasileiro dos anos 90*. São Paulo: USP, 2003. P. 178.

E ainda,

Houve, para tanto, uma elisão profunda das determinações histórico-sociais, com vistas ao drama “puro”, e ascenderam a “psicologia” e a “antropologia”. Os medos e ingenuidades de Lamarca, os deslizes passionais de Gabeira, o ressentimento de aguerridos militantes no passado, a vaidade de Lampião, tudo isso vem ao centro, como romance e drama, enquanto a História se converte em aventura de entretenimento. Desse modo, à ocultação do capital se alia, como complemento ideológico fundamental, a naturalização das ações humanas e, conseqüentemente, da sociedade¹⁰⁸.

A partir das novas realidades sociais dos anos 90 é que acontecem as representações da ditadura nos filmes estudados. Agora, o enfoque passa para o pessoal, o íntimo, os conflitos privados, obliterando as soluções coletivas para os problemas sociais. Em *Ação Entre Amigos* (Beto Brant, 1998), a ação política dá lugar à vingança pessoal. O que poderia ser canalizado como uma ação política coletiva passa a ser um acerto de contas pessoal, reafirmando a individualização dos conflitos. Segundo Ismail Xavier:

Nos anos 90, o eclipse da ação política em favor da vingança pessoal tem seu exemplo mais emblemático na figura do ex-militante de *Ação Entre Amigos* (1998), de Beto Brant. Temos aí a passagem ao psicológico como o tema por excelência do filme que, quase como um teorema, expõe o movimento da figura do ressentimento e da fixação regressiva¹⁰⁹.

Em *Lamarca* (Sérgio Rezende, 1994), a intimidade do personagem título é o destaque da película. Durante o filme, a grande preocupação de Lamarca é com a amante, a sensível Clara, que sonha em casar e ter filhos, enquanto seus companheiros morrem. Clara, representando Iara Lalberg, cumpre apenas uma função melodramática na trama do filme, sem o destaque histórico que teve na luta armada.

Mulher independente, separada antes de completar 20 anos, sexualmente livre, desafiava inclusive os padrões de comportamento da esquerda da época. Conhecedora das teorias marxistas, Iara era professora universitária e por isso fazia o contato entre a VPR – Vanguarda Popular Revolucionária e a COLINA – Comando de Libertação Nacional.

¹⁰⁸ *Idem*. P. 295

¹⁰⁹ XAVIER, Ismail. *Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 90*. Estudos de cinema 2000. Socine, J. Gatti, F. Ramos, A. Catani e M. D. Mourão (Orgs.) ,Porto Alegre: Editora Sulina, 2001. P. 85

Ao invés de “apenas” amante apaixonada de Lamarca, Clara, ou lara, era estudiosa do marxismo, tendo dado aula sobre o tema para guerrilheiros no treinamento na região do Vale do Ribeira¹¹⁰ e teve cargo na cúpula do grupo surgido da união entre a VPR e o MR-8.

A ênfase ao individualismo em *Lamarca* é ímpar. A história de um guerrilheiro que luta contra o sistema passa a ser a história de um capitão que luta sozinho até a morte, transformando o combate político num combate pessoal. Em uma cena no início do filme, onde os personagens ainda estão sendo apresentados ao espectador, Lamarca entra em conflito com o grupo de esquerda ao qual pertence, a VPR, ao ir de encontro à opinião de todo o grupo de enviá-lo ao exterior. Lamarca se individualiza ao lutar contra o coletivo pelas suas convicções, assim o filme enaltece a luta individual em detrimento às batalhas coletivas.

Ao analisar a produção dos filmes aqui estudados, é perceptível que as empresas produtoras, produtores associados, diretores e demais profissionais participam mais ou menos de um mesmo grupo, não é possível descartar as exceções. Porém quando analisados os diferentes cineastas e produtores do cinema dos anos 90, como explicitados na tabela “formação dos diretores estreantes entre 1994 e 2002” em anexo, tem-se uma repetição de nomes em conexão que, em conjunto com as grandes produtoras do período criam uma espécie de concentração de produção, que, segundo Noritomi,

Essa espécie de “autonomização” de postos técnicos determinantes e sua concentração nas mãos de poucos profissionais, pelo menos no que toca aos maiores sucessos, deve ser bem matizada, pois isso tem derivado para um fato ainda inatingível que é a constituição de uma matriz estética preponderante no cinema brasileiro. Essa matriz, reverenciada cada vez mais como indicadora de “modernização” e “qualidade”, está na base de uma realização cinematográfica que, não obstante a diversidade alardeada, tende ao aplainamento dramático e narrativo¹¹¹.

Como o setor audiovisual brasileiro estava bastante desenvolvido nas áreas da TV e da propaganda, esses profissionais já especializados eram contratados para a produção de filmes brasileiros, havendo uma

¹¹⁰ Região do interior de São Paulo, local de treinamento de guerrilha da VPR.

¹¹¹ NORITOMI, Roberto Tadeu. *Op. Cit.*. P. 60.

aproximação da linguagem cinematográfica das películas nacionais com a publicidade e as telenovelas. Este fato foi comentado pela reportagem do *Jornal do Brasil* de 1996 que dizia:

O eletricista Carlos Alberto de Souza Ribeiro, o Betão, 41 anos, 24 de cinema, que participou de *O Quatrilho* e *O Que é Isso, Companheiro?* é um exemplo. Durante as vacas magras ele mirou seus holofotes para o mercado de comerciais. “Se me convidarem continuo fazendo comercial, mas prefiro cinema. A gente se envolve mais, se sente mais seguro porque trabalha dois ou três meses em cada filme e nesse tempo está garantido. Agora está até melhor de negociar salário” conclui¹¹².

Além da entrada de profissionais da TV e da propaganda no ramo cinematográfico, houve também uma entrada de produtoras de publicidade como a O2 Filmes, de Fernando Meirelles e ainda a Globo Filmes da TV Globo. Assim, houve uma entrada maciça da qualidade técnica nos filmes nacionais e com a Globo Filmes, o “padrão globo de produção”, o mesmo alardeado padrão das novelas da emissora.

Em conjugação com essa concentração de profissionais, a ingerência de empresas influencia o filme rodado. Mesmo havendo editais do Estado para a produção fílmica, grande parte do investimento se dá indiretamente a partir das empresas privadas, sendo muito difícil um realizador produzir um filme sem captar estes investimentos. Sobre essa ingerência das empresas nos filmes produzidos, Ugo Giorgetti afirma:

Não é possível que o sujeito responsável pelo marketing da Bauducco, por exemplo, vá avaliar seu roteiro, porque ele não tem condições de avaliar, muitas vezes nem quer avaliar, porque o que tem que fazer são bons panetones. Essa é a função social do cara que faz panetones. A nossa é fazer cinema¹¹³.

A necessidade de investimento privado concorre também para o “aplainamento dramatúrgico e narrativo” citado por Noritomi. Com relação à ingerência nos temas mais polêmicos que poderiam ser filmes, Ugo Giorgetti comenta em entrevista à Revista do Brasil:

É uma coisa um pouco insensata, que não acredito que exista fora do Brasil. Na França, imagine. Você não vai pedir dinheiro pra Renault. Vai pedir pro governo. A diferença é muito simples: a Renault não faz filmes, faz carros. Por que ela entraria em filme? Então, (a empresa) aprova um filme mais inócuo, uma comedinha

¹¹² O Doce Regresso. *Jornal do Brasil*, 16 de junho de 1996. Revista de Domingo, p. 16

¹¹³ NAGIB, Lúcia. *Op. Cit.* P. 226

facinha, que não incomoda ninguém, que daqui a três dias ninguém vai lembrar que existe. Por que vai colocar sua marca associada a um produto polêmico? Você começa a escolher o filme que não incomode. Isso é terrível, porque mutila artisticamente o país. Mas está instaurado aí há muitos anos, e não vejo nem pessoas muito descontentes com isso, nem a classe reage muito a isso. Então, eu devo estar errado¹¹⁴.

Com a ingerência de empresas privadas nas produções cinematográficas, filmes com reflexões profundas acerca dos problemas do país são postos de lado, proliferando filmes sem críticas ou que discutem a sociedade, ocorrendo uma forte articulação entre o interesse das empresas e o cinema comercial feito no Brasil. Segundo Noritomi:

Em síntese, essa nova institucionalidade criou as bases para uma “retomada” que tem rendido dividendos políticos e comerciais. Entretanto, o mais importante é que a maior parte dessa produção recente é o resultado de articulações de interesses econômicos que no fundo privilegiam (deliberadamente ou não) determinadas linhas estético-ideológicas em detrimento de outras¹¹⁵.

A representação do País e da sociedade a partir de certas formas de abordagem ideológicas se consolida na medida em que as empresas privadas investem maciçamente em possíveis sucessos de público, incentivando a produção de filmes bem parecidos, quando pensados a partir dos seus enfoques. É importante destacar que características repetidas do homem dos anos 1990, como o individualismo e a submissão à lógica de mercado, não são restritas aos grandes filmes que são produzidos visando o sucesso de bilheteria, pois além de fazer parte do Brasil da década de 1990, são também características encorajadas pelas corporações empresariais.

Enquanto valores universais propagados pelo neoliberalismo, o individualismo, a competição, a intimização e a valorização da psique estão presentes maciçamente nos filmes produzidos nos anos 90. Um bom exemplo é o filme *Tolerância* (Carlos Gerbase, 2000). A película traz a história de um casal, ele (Roberto Bomtempo) fotógrafo de revistas e ela (Maitê Proença) advogada, ambos pertencentes à geração estudantil militante de esquerda passam por uma crise no casamento quando a esposa

¹¹⁴ NUZZI, Vitor. O cinema acabou. A cidade vive. Revista do Brasil, São Paulo, n.79, 17 jan. 2013. Disponível em: <<http://www.redebrasilatual.com.br/revistas/79/o-cinema-acabou.-a-cidade-vive/view>>. Acesso em: 21 fev. 2013.

¹¹⁵ NORITOMI, Roberto Tadeu. *Op. Cit.* P. 64.

confessa um breve envolvimento com um de seus clientes. Essa crise traz à tona desconfianças, o que traz à luz os limites de suas formações liberais construídas nos anos de militância política.

O filme pontua a transição entre os problemas públicos e os privados. A cena inicial começa ainda com os letreiros do filme, fotografias de arquivo em preto e branco mostram jovens em protestos contra o governo militar. Quando a câmera começa a se afastar, o espectador percebe que as imagens estavam em um computador, sendo sobrepujadas por imagens coloridas de uma família. Uma voz masculina comenta “Nós acreditávamos que o Brasil do futuro estava sendo gerado naquele instante, na frente dos nossos olhos. Estava mesmo. Só que o futuro seria bem diferente do que nós imaginávamos. De repente no nosso futuro apareceu uma menina chamada Guida. Guida, feliz aniversário”. O espectador perceber então que as imagens são integrantes de um CD-Rom, que será dado de presente para a filha do casal.

Assim ocorre a transição entre o passado de preocupações com o coletivo, para o presente de maiores cuidados com o privado, no caso as imagens do período de lutas políticas agora fazem parte de um presente para a filha do casal. A militância agora cedeu espaço ao profissional liberal, à família e à tranquilidade.

É importante ainda destacar brevemente essa “privatização da História” em dois filmes analisados no presente estudo, *Lamarca* e *O Que É Isso Companheiro?*. Aqui foi conferida aos personagens alguma ambiguidade, de forma a humanizar certas figuras históricas conhecidas pela ação política, dando a estas figuras uma vida íntima e, geralmente, uma vida íntima problemática.

Lamarca, além de “humanizado” vai se transformando em um herói, a película traz o seu contato com os filhos, o desespero quando descobre a morte de Clara e os maus momentos durante a fuga pelo sertão. Barreiras pelas quais o personagem deve passar para tentar atingir seus objetivos. Já no filme de Bruno Barreto há um olhar aprofundado sobre a intimidade dos personagens com suas contradições como o choro de alguns guerrilheiros em momentos de tensão, o drama familiar de Renée, o torturador passa por um drama familiar, o embaixador norte-americano é crítico das ações do

governo que representa, Paulo procura Maria, mesmo sabendo dos riscos iminentes.

As películas estudadas apresentam algumas características em comum que foram mapeadas e serão esplanadas de forma que sejam perceptíveis aproximações entre elas. Opta-se, neste momento do estudo, por analisar os filmes a partir da apresentação, explícita ou não, do sentimento de arrependimento, da juventude como protagonista da militância, da resignação perante a derrota iminente dos grupos de esquerda e do derrotismo apresentado pelos militantes nos filmes.

2.3 JUVENTUDE, ARREPENDIMENTO, RESIGNAÇÃO E DERROTISMO

A partir de uma leitura detalhada dos filmes aqui estudados, identifica-se que algumas abordagens do período da ditadura e os atores sociais representados se repetem. Assim, é fundamental uma análise dessa recorrência de modos de representação da ditadura militar sem perder de vista as relações com o período de produção.

A repetição de formas de abordar a ditadura militar e da representação dos envolvidos na resistência auxilia na criação de uma memória coletiva, como enunciado por Halbwachs. O cinema inaugura uma nova possibilidade de representação do mundo, não só narrando nas telas as experiências já contadas em testemunhos ou em testemunho/livro, como no caso de Fernando Gabeira, mas também criando novas imagens para a memória coletiva.

Inicialmente, faz-se necessário apresentar brevemente os enredos e as características principais de cada filme para em seguida, partindo das representações em comum já enunciadas, agrupá-los e interpretá-los, completando assim a segunda etapa da análise fílmica, que consiste na interpretação da película (VANOYE, 1994 p. 15).

- **Lamarca** (Sérgio Rezende, 1994).

Baseado no livro *Lamarca, o capitão da guerrilha*¹¹⁶, a película conta a história de Carlos Lamarca, com foco no período do capitão do exército já

¹¹⁶ Livro de Emiliano José e Oldack de Miranda, escrito em 1980 e que se encontra na 16ª edição

na clandestinidade, mas também alguns acontecimentos que o levaram a entrar para a militância de esquerda são narrados em flashbacks durante todo o filme.

Iniciado com o título escrito em uma fonte com a bandeira do Brasil como fundo e a citação do inglês Charles Dickens, de sua obra *Um conto de Duas Cidades* de 1859, que diz: *“Era o melhor de todos os tempos. Era o pior dos tempos. Era ainda a idade da sabedoria. Era a idade do disparate. Era a época da fé. Era a época da descrença. Era a estação da Lua. Era a estação da treva. Era a primavera da esperança. Era o inverno do desespero. Tínhamos tudo à nossa frente. Não tínhamos nada à nossa frente. Em suma, era uma época tão semelhante à atual, que algumas das mais espalhafatosas autoridades insistiam em ser aceitas, para o bem ou para o mal, apenas no grau superlativo: deuses ou demônios”*.

A citação inicial pretende “justificar” os acontecimentos do filme e as tomadas de posição do personagem título. Como estava em momento chave na história nacional em que, assim como na Revolução Francesa da citação de Dickens, o futuro do País estaria sendo disputado por grupos de ideologias radicalmente diferentes, a figura de Lamarca se configura como deus ou demônio, dependendo do espectro ideológico do espectador.

A partir de uma breve apresentação do capitão Lamarca feita por um militar, onde, em imagens projetadas numa parede, o capitão é caracterizado como um oficial de enorme valia para as Forças Armadas, que desertou para entrar na clandestinidade, o filme traz um personagem central bastante humanizado. Ao mostrar uma figura forte, honesta e cheia de ideais, *Lamarca* traz toda a angústia e renúncia de um pai de família bem sucedido no exército que abandona tudo pelas suas convicções revolucionárias.

- **O Que é isso Companheiro?** (Bruno Barreto, 1997).

O Que é isso, Companheiro? enfoca a captura¹¹⁷ do embaixador norte americano no Brasil, Charles Burke Elbrick, em 1969, pelo grupo

¹¹⁷ O uso do termo “captura” em vez de sequestro se dá na medida em que se entende a ação empreendida como uma troca entre um embaixador de um país inimigo e presos políticos.

guerrilheiro carioca MR-8 (Movimento Revolucionário 8 de outubro) em conjunto com a ALN (Aliança Libertadora Nacional). O filme narra, a partir da visão do personagem Paulo (Pedro Cardoso), a captura do embaixador norte americano no Brasil para a troca por prisioneiros políticos desde o planejamento da ação e sua entrada para o grupo guerrilheiro Mr-8.

O Que é Isso Companheiro utiliza imagens de arquivo e cenas produzidas em preto e branco logo no início do filme, o que contribui na criação de um “ar” de realidade e verossimilhança à película.

Lançado em 1997, o filme apresenta ao público uma abordagem “branda” da ditadura militar brasileira. Sem cenas fortes de tortura, sem a problematização da opção pela luta armada, apresentando um embaixador humanizado e os guerrilheiros, em sua maioria, cruéis, o filme de Bruno Barreto buscou conquistar o público e a crítica nacionais e internacionais apresentando um filme sem maiores problemáticas sociais ou políticas.

A abordagem da ditadura militar e da guerrilha urbana sofreu severas críticas desde o seu lançamento por grupos de esquerda e antigos militantes que participaram da captura do embaixador. A repercussão foi tamanha que foi lançado o livro “Versões e Ficções: O Sequestro da História”, compilando artigos escritos por historiadores e participantes da captura do embaixador. No livro, dentre as críticas existentes está principalmente a representação das personagens envolvidas, do sistema de repressão e a discussão do protagonismo de Fernando Gabeira.

- **Ação Entre Amigos** (Beto Brant, 1998).

O filme narra a história de quatro amigos, antigos militantes de esquerda, que descobrem onde vive atualmente o torturador que os prendeu numa emboscada no dia em que fariam uma ação direta de expropriação de um banco¹¹⁸. Ao longo de questionamentos e conflitos dentro do próprio grupo sobre o que fazer com essa informação, os amigos decidem que irão se vingar do torturador. Um filme com um cunho detetivesco e final trágico,

¹¹⁸ Também há aqui a preferência por utilizar o termo expropriação para que a prática seja diferenciada de um assalto a banco comum, pois enquanto este visaria apenas o lucro pessoal, uma expropriação é a tomada do dinheiro dos bancos para a completa utilização na causa revolucionária.

Ação Entre Amigos questiona a permanência das memórias e discute uma possível revisão da Anistia nos acontecimentos da película.

25 anos depois da prisão, os quatro amigos, Miguel (Zecarlos Machado), Elói (Cacá Amaral), Paulo (Carlos Mecení) e Osvaldo (Genésio de Barros) continuam se encontrando regularmente e, numa viagem para pescar, Miguel conta que conseguiu pistas que levariam à Correia (Leonardo Villar), responsável pela prisão e tortura dos quatro e que, ao contrário da versão oficial, estaria vivo. Apesar da relutância dos outros três amigos, eles decidem investigar se o torturador estava realmente vivo.

A descoberta do paradeiro do torturador é seguida por uma investigação onde os amigos descobrem que a morte de Correia havia sido forjada. Quando encontram e planejam o encontro com o torturador, este revela que a prisão feita no dia da ação só foi possível devido à traição de um dos quatro amigos.

- **A Terceira Morte de Joaquim Bolívar** (Flávio Cândido, 2000).

Conta a história dos embates entre os personagens Joaquim Bolívar (Sérgio Siviero) e o Coronel Gaudêncio (Othon Bastos) na cidade de Burruchaga em três anos diferentes 1964, 1979 e no ano 2000, que segundo a sinopse oficial teria sido o “ápice histórico do neoliberalismo”. Nos três períodos diferentes os dois personagens principais se repetem com os mesmos atores, de forma que em cada um dos “atos” do filme o embate entre o coronel e o barbeiro esquerdista se dá de formas diferentes.

Com uma estética diferenciada da maioria dos filmes brasileiros dos anos 90 ao trazer uma história dividida em três atos, onde o personagem principal “morre” e ressurge no ato seguinte representado pelo mesmo ator, o filme questiona as diferenças ideológicas entre a esquerda e a direita brasileiras a partir de problemas específicos da pequena cidade de Burruchaga.

A película também discute como as posições políticas vão se transformando ao longo dos anos, com o ressurgimento de Joaquim Bolívar com um discurso diferente entre os três atos. O destaque maior dos filmes é para as transformações pelas quais passou o mundo e o posicionamento da esquerda brasileiro no último hiato do filme, entre 1979 e 2000.

- **O Príncipe** (Ugo Giorgetti, 2002).

O filme traz a volta ao Brasil de Gustavo (Eduardo Tornaghi), que após passar mais de vinte anos morando em Paris, vem tratar da saúde do sobrinho Mário (Ricardo Blat), professor de História, que apresenta problemas mentais e está internado em uma clínica para recuperação.

Após o primeiro encontro com seu sobrinho e perceber as enormes mudanças pelas quais a cidade de São Paulo passou durante os vinte anos, Gustavo decide rever seus antigos amigos dos tempos de movimento estudantil nos anos 60. O filme tem como pontos altos os encontros com os amigos de juventude e as discussões acerca das mudanças pelas quais o Brasil e os amigos passaram nesses anos.

Com um tom nostálgico, Gustavo vai percebendo que os amigos se transformaram bastante ao longo dos anos. Os antigos militantes juvenis agora fazem parte de grandes corporações, ganham dinheiro no mercado cultural florescente do final dos anos 1990 ou se tornaram recalcados.

2.3.1 JUVENTUDE

A importância do papel da juventude na militância de esquerda é recorrente nos filmes pesquisados. Sempre a representação da ditadura coloca os jovens como protagonistas da resistência e das ações diretas contra o governo militar. A presença de uma militância jovem é constante e bastante superior aos militantes de mais idade. Dentre os poucos personagens de mais idade que participam da luta armada está Toledo, militante paulista que auxilia o MR-8 na captura do embaixador em *O Que É Isso Companheiro*.

Não se pode desconsiderar a presença maciça de estudantes, urbanos e de classe média na resistência à ditadura e a maioria dos representados nos filmes como resistentes são justamente os jovens, urbanos e de classe média, o que se destaca é que é dado um enfoque nas características que seriam inerentes à juventude. A resistência à ditadura é então representada como inocente, ingênua, sonhadora e rebelde pela natureza juvenil e não pelas contradições sociais e pela repressão política.

A presença da ingenuidade na ação dos militantes e nas organizações de esquerdas é recorrente, como nos momentos de melancolia

e saudade dos pais que a personagem Renée em *O Que é Isso Companheiro* sente. É difícil admitir que grupos organizados em torno da luta armada para a derrubada do regime militar no País e em busca da revolução brasileira tenham sido levados adiante por jovens ingênuos e muitas vezes atrapalhados. Como afirma Daniel Aarão Reis:

A versão mais difundida apresenta os movimentos revolucionários dos anos 60 como uma grande aventura, no limite da irresponsabilidade: ações tresloucadas. Boas intenções, claro, mas equivocadas. Uma fulguração, cheia de luz e de alegria, com contrapontos trágicos, muita ingenuidade, vontade pura, puros desejos, ilusões. Diante do profissionalismo da ditadura, o que restava àqueles jovens? Ferraram-se, mas demos boas risadas. Afinal, o importante é manter o bom humor¹¹⁹.

Essa grande aventura está presente em parte dos filmes estudados. Em *Ação Entre Amigos*, a aventura de uma ação de expropriação bancária em meio à gravidez de uma das participantes e os apelos do pai de um deles para que abandonasse a resistência são também traços da juventude aventureira.

A aventura da juventude, que, mesmo diante da enorme máquina de guerra da ditadura militar, se dispõe a lutar contra o regime está em *O Que é Isso Companheiro*. A juventude guerrilheira se lança em uma batalha muito complicada com altas doses de heroísmo, desejo e inconsequência. Talvez por essa predominância de características a presença de guerrilheiros mais velhos seja tão pequena. Assim a luta contra a ditadura vai sendo representada, como inconsequente e cheia de ilusões, levada adiante por jovens, e justamente pelo fato de serem jovens é que entraram na luta.

É lícito pensar ainda que, a partir dessa representação nos filmes, qualquer movimento contra a ditadura fora da legalidade política se caracterizam como extremismos e ilusões juvenis, que por não terem ainda a maturidade e racionalidade necessárias para aceitar as mudanças, se rebelam, não por terem motivos, mas porque a rebeldia é uma nuance clássica da representação da juventude. A personagem Renée do filme de Bruno Barreto traz a rebeldia representada numa cena em que lê uma

¹¹⁹ REIS FILHO, Daniel Aarão. *Um Passado Imprevisível: a construção da memória da esquerda nos anos 60*. IN: REIS FILHO, Daniel Aarão (org.) *Versões e ficções: o sequestro da história*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 1997. P 34

revista sobre o festival de *Woodstock*, marcando assim uma rebeldia latente da personagem.

Em *O Príncipe* (Ugo Giorgetti, 2002), toda a rememoração dos tempos de militância está ligada à juventude dos personagens. Todos em idades próximas e com um passado em comum, mas que, já havia acontecido há muito tempo. Uma juventude de ações tresloucadas e para ser esquecida. Esse “esquecimento” das atividades do passado fica mais evidente quando ao encontrarem um maestro “poderoso”, Gustavo lembra que o mesmo maestro produzia shows musicais para levantar fundos de greve na Vila Euclides. Marino então se surpreende e diz: “*você ainda lembra da Vila Euclides ?! Nossa! Isso foi em 77... sei lá!*”

O personagem Marino Estevez encarna de maneira caricata toda uma mudança comportamental com o advento da modernidade neoliberalizante no Brasil que transforma a realidade social e econômica nacional. Ugo Giorgetti traz no personagem uma condensação de todo um sentimento, que apesar de não ser geral faz parte de uma geração que não conseguiu atingir seus objetivos. A total integração ao sistema, a negação do passado e as constatações do personagem Gustavo na fala de seu amigo denotam uma transformação psicológica enorme.

No filme *Ação Entre Amigos* (Beto Brant, 1998) todos os envolvidos com a luta armada contra o governo são jovens. O aparecimento do amor conjugal também é uma das marcas da juventude, e a relação amorosa de Miguel e Lúcia é um dos pontos que concorrem para a vontade de vingança do personagem Miguel, pois a morte de sua namorada, grávida, na tortura, é uma das justificativas do personagem para a caçada ao torturador.

Há também uma representação dos jovens como ingênuos e cooptados para a luta armada por militantes mais velhos. Ainda em *Ação Entre Amigos*, em um encontro de Elói com seu pai, este se lamenta dizendo: “*os comunistas enfiaram bosta na cabeça do meu filho*”. A leitura feita pelo pai de Elói é a de que os jovens envolvidos na luta estavam cooptados, tendo sido convencidos pelos “comunistas” mais velhos a participarem da guerrilha urbana. Por serem ingênuos, rebeldes e sem a sabedoria que viria com a idade, os jovens seriam facilmente convencidos, assim, para o pai de Elói, a luta contra a ditadura era um delírio juvenil, com

muitos jovens morrendo no confronto com a repressão à toa, pois em suas palavras: *“toda vez que eu vejo o jornal eu vejo essa garotada morrendo à toa. Pra quê isso meu filho?”*.

O pai de Elói se porta como prudente e o filho como um aventureiro otimista, como quando afirma: *“Pai, a gente tá fazendo a revolução!”* ou ainda quando assume uma identidade heroica ao afirmar *“Eu sou um guerrilheiro.”* O engajamento de Elói se aproxima de uma atitude juvenil, tão característica desse período que parece passageira e inconsequente, quase uma birra infantil. O que deveria ser um momento de tensão e de disputas se aproxima muito mais de um problema de rebeldia familiar.

Se em *Ação Entre Amigos*, o pai de Elói é quem faz a leitura da resistência como uma rebeldia juvenil sem causa, o filme *O Que É Isso Companheiro?* traz a representação da juventude como submissa aos militantes mais velhos, esses sim cruéis e maquiavélicos, que se aproveitam da ingenuidade dos mais novos para atingirem seus objetivos. Os personagens Toledo e Jonas são os mais experientes participantes da captura do embaixador norte-americano. Apresentados entusiasticamente por Maria, Jonas, começa a discursar de forma bastante dura, afirmando que é o comandante da ação e que todas as suas ordens devem ser obedecidas, o que muda a expressão da personagem Maria, indicando assim que a admiração dos militantes mais jovens pelos mais experientes começava a ser quebrada pelo autoritarismo do personagem Jonas.

Outra cena em que a submissão dos mais jovens aos mais experientes é representada é no momento em que o personagem Jonas vai acender um cigarro e o personagem Júlio aparece com um fósforo aceso. Com cenas construídas pondo em diferença Toledo e principalmente Jonas, dos militantes cariocas, o filme de Bruno Barreto diferencia os guerrilheiros jovens como sendo amadores e ingênuos, dos mais experientes, como manipuladores e autoritários, que se aproveitaram do idealismo e da rebeldia dos mais jovens para chegarem ao seu propósito.

O embaixador Elbrick, provavelmente o mais bem construído personagem do filme, faz uma leitura do grupo que o capturou nas cartas enviadas a sua esposa. A descrição traz um grupo formado por jovens perdidos, com problemas e capitaneados por um velho vampiro (Toledo),

que os manipula em conjunto com um jovem cheio de ódio e ressentimento (Jonas) que o assusta com menções à tortura.

Essa caracterização de jovens inocentes comandados por experientes e cruéis comunistas também está presente no diálogo do torturador com sua esposa. Ao ser inquirido se estaria *“torturando aqueles pobres garotos”*, Henrique responde que *“a maioria deles são crianças inocentes cheias de sonhos. Apenas crianças usadas por uma escória perigosa. E se essa escória chegar ao poder, Lília, não vai haver apenas tortura, mas muito fuzilamento sumário.”*. Ocorre assim uma aproximação entre o inocente embaixador, que de nada sabia e não apoiava nada, com o torturador que defende a tortura como prática necessária enquanto discute a relação com a esposa.

Em *A Terceira Morte de Joaquim Bolívar* a própria passagem do tempo vai fazendo com que o personagem principal passe de um esquerdista tentando transformar a realidade da cidade de Burruchaga para um assessor do ministério, que muda o planejamento da construção de uma hidrelétrica para favorecer o coronel Gaudêncio.

No filme de Flávio Cândia, o personagem Adamastor, também um grande opositor do coronel Gaudêncio se mostra sempre mais comedido e desconfiado das possibilidades de mudar os planos de demolição da cidade. Mais velho que Joaquim Bolívar, Adamastor, apesar de ajudar Joaquim Bolívar na tentativa de barrar a destruição da cidade, não acredita efetivamente que os dois consigam alcançar os objetivos. Em oposição ao desânimo de Adamastor frente aos problemas enfrentados, Joaquim Bolívar se mostra sempre esperançoso, idealista e animado para continuar a luta.

A juventude do personagem principal dá a ele a força e o ânimo de sempre lutar e, mesmo quando os objetivos parecem muito longe, ele tem ânimo para continuar. Mas essa coragem traz consequências desagradáveis, no caso dos dois primeiros atos, a morte. O jovem Joaquim Bolívar, sempre em antagonismo ao coronel Gaudêncio, apesar de idealista e corajoso, sempre morre. Já Adamastor, mais calmo, realista e descrente, continua vivo nos três atos do filme.

Com a representação da participação maciça da juventude nas ações contra a ditadura militar, a militância política e a guerrilha, como já

afirmado anteriormente, passa por uma aproximação com a rebeldia, como já discorrido sobre a personagem Renée em *O Que É Isso Companheiro?*. Ainda, esse enfoque sobre a juventude e suas circunstâncias para a entrada na luta armada, sempre traz a inferência familiar, reafirmando assim a predominância do íntimo sobre o público, do pessoal sobre o coletivo, tão característico dos anos 90. O personagem Paulo pode ser um representante dessa transição do coletivo para o pessoal, pois segundo Rossini (2006, p. 16), Paulo *“luta menos por convicção, do que por não ter nada melhor pra fazer. Atitude típica dessa nossa era descrente, ou talvez crente em muitas coisas díspares, ao mesmo tempo.”*.

2.3.2 ARREPENDIMENTO

Outra característica observada nos filmes estudados é o arrependimento dos militantes de terem entrado para a luta armada. Não é possível afirmar que o ímpeto revolucionário não os abandonava diante da certeza da prisão e da tortura, principalmente quando ocorre o endurecimento da repressão e a prisão de vários militantes no país. Entretanto muitas vezes os militantes se mostram hesitantes diante das ações armadas nos filmes pesquisados.

Em *O Príncipe*, o espectador assiste aos antigos militantes arrependidos das ações empreendidas no passado, tentando inclusive esquecer-las ou renegá-las. O personagem Marino Esteves é icônico nesse sentido ao afirmar que nem lembra mais do período de organização coletiva, que ao *“compreender o seu tempo”*, se destina agora a ganhar dinheiro em projetos culturais.

Teria sido um exagero a luta armada? Um devaneio juvenil? Essas questões aparecem em *Ação Entre Amigos* quando em diálogos, os amigos tentam convencer Miguel a não prosseguir na investigação. Em um dado momento do filme, Miguel exclama: *“Até parece que vocês esqueceram tudo o que aconteceu!”*, daí Elói responde: *“E pra quê ficar lembrando?”*. Apesar do esquecimento aparente que os três amigos tentam demonstrar, desde o começo do filme o espectador assiste a Osvaldo tendo pesadelos com a repressão militar. O filme será mais aprofundado no terceiro capítulo quando

os temas relacionados à anistia e os diálogos feitos entre a película e as discussões em torno de uma revisão da lei de 1979.

Em *O Que é Isso Companheiro e Lamarca* a luta armada parece ter tido mais consequências ruins do que boas para os envolvidos. Segundo Emir Sader:

Aquele gesto militante da juventude, do qual tantos se arrependeram – sem que nunca tenham tido momento mais bonito e generoso em toda a vida, à sombra do poder ou da aposentadoria – tinha um significado preciso: assaltar o céu, transformar radicalmente aquela sociedade que revelava, já naqueles momentos, sua profunda injustiça, sua concentração de poder e sua exclusão social, sua tendência à mercantilização da vida e ao embrutecimento das consciências. Quem não pensar assim, terá passado ao largo do significado mais profundo de tudo aquilo¹²⁰.

Nos filmes estudados parece haver uma indicação clara do que aconteceu com os que ousaram lutar contra o Estado opressivo e o sistema posto. Os personagens envolvidos no sequestro do embaixador americano ou foram assassinados pela ditadura ou foram presos. Já Lamarca, o herói brasileiro, morre moribundo no sertão da Bahia. Os antigos companheiros de Gustavo tentam esquecer-se do passado e os que não foram totalmente cooptados pelo sistema, são loucos ou alcóolatrás. Miguel mata Osvaldo e vai preso. Joaquim Bolívar morre duas vezes. Assim é que, a partir dos filmes, a morte ou a prisão foi o ponto final das lutas contra a ditadura. O arrependimento demonstrado pelos personagens envolvidos na resistência à ditadura militar também era acompanhado por mostras de resignação e derrotismo.

2.3.3 RESIGNAÇÃO E DERROTISMO

A representação dos jovens militantes traz também um grupo resignado diante da morte de muitos companheiros e já preparados para a derrota iminente. Construídas décadas depois do período da ditadura militar, algumas películas representam os grupos militantes como já conscientes da prisão que os aguardava, como se os jovens destemidos estivessem se lançando em uma guerra em que já soubessem que não havia possibilidade de vitória.

¹²⁰ SADER, Emir. *Leões e Caçadores*. IN: REIS FILHO, Daniel Aarão (org.) *Op. Cit.* P 34

Como sabiam os guerrilheiros que a mais ousada ação direta feita no Brasil, no caso do sequestro do embaixador norte-americano, não encurtaria o governo militar? Como saberiam os guerrilheiros rurais que os focos de guerrilha no Araguaia e no sertão da Bahia não levariam à revolução brasileira? O derrotismo presente nas considerações feitas pelos personagens envolvidos com a luta armada não condizem com o contexto e o lugar social em que os militantes se encontravam, convictos de que suas ações eram passos rumo à queda do regime dos generais e o início da revolução brasileira.

Os cineastas que produziram nos anos 90, vivendo em meio ao período de desmobilização política e do “fim das ideologias”, trazem a impotência como uma marca dos personagens que lutam contra os interesses políticos das mais altas esferas de poder do País. Os destemidos e obstinados personagens saem mortos, como é o caso de Joaquim Bolívar e Lamarca, desiludidos como o personagem Gustavo de *O Príncipe*, ou resignados, como no caso de Paulo do filme de Bruno Barreto.

As considerações feitas às ações de guerrilha pelos personagens dos filmes que tratam do tema trazem toda a tristeza de uma guerra que está perdida desde o início. É fundamental destacar que a noção de que as ações armadas iriam fracassar são construídas muito depois dos acontecimentos narrados, mas assim como Fernando Gabeira em seu livro, os filmes trazem a representação dos guerrilheiros já desiludidos e resignados. Segundo Noritomi,

É isso que de fato se observa quando vemos nos filmes as ponderações que os diversos protagonistas fazem de suas ações guerrilheiras, geralmente discutindo-as segundo a polarização entre irracionalidade e racionalidade, a posição romântica e isolada e a contenção pensada¹²¹.

Em *O Que É Isso Companheiro?* há uma cena em que Maria e Paulo, já após a bem sucedida captura do embaixador norte-americano, conversam em um aparelho de forma entristecida. Entre uma colherada e outra de sopa, Maria diz: “Dizem que no último disco do Gil, parece que ele grita a palavra *Marighella*. No meio de uma canção”. Paulo pergunta: “E

¹²¹ NORITOMI, Roberto Tadeu. *Op. Cit.* P. 202

daí?”. Maria responde: *“E daí que eu acho isso uma coisa importante. É o nome de um líder revolucionário nosso dentro da música popular brasileira. Eu acho isso uma coisa importante!”*, Paulo questiona se o boato é verdadeiro e Maria responde que *“parece que você tem que ouvir o disco de trás pra frente que dá pra ouvir a palavra Marighella direitinho!”*. Paulo diz à Maria que ninguém ouve um disco de trás pra frente e completa: *“Foi um sonho que não deu certo. A gente tá falando pro vento. Ninguém quer ouvir o que a gente tem pra dizer. Seu nome não é Maria. É Andréia”*. A cena continua com o choro da personagem Maria.

Nesse ponto do filme, os participantes continuam se escondendo da polícia, até porque a ação de captura foi bem sucedida e os participantes continuam no Brasil. O mais complicado é entender como, após empreenderem uma ação direta pioneira, que serviu de exemplo para outros grupos guerrilheiros, os personagens estariam desiludidos com os rumos da luta armada. Os momentos que se seguiram à captura do embaixador foram sim de endurecimento da repressão, mas os objetivos do MR-8 haviam sido alcançados com a captura. Nessa cena a personagem Maria é ridicularizada por continuar acreditando em histórias duvidosas. A risibilidade da personagem Maria contrasta com a maturidade e racionalidade de Paulo, que mostra inclusive que a guerra fora perdida ao chamar Maria pelo seu nome verdadeiro.

Sobre essa visão crítica do personagem Paulo/Gabeira no filme e no livro que o inspirou, Daniel Aarão afirma que ela foi

(...) amadurecida coletivamente no longo exílio, é retrospectivamente localizada no fogo mesmo dos acontecimentos, concentrando-se no personagem principal. E, assim, Gabeira/guerrilheiro ressurge deslocado da ingenuidade ambiente, reescrito pelo autor com uma superconsciência das tragédias que haveriam de vir. Essa atitude distanciada, crítica, irônica, a maioria dos leitores a desejava, e assim foi possível reconstruir o passado se se atormentar com ele¹²².

Em *Ação Entre Amigos*, o diálogo entre Lúcia e Miguel é importante na percepção dessa análise crítica da guerrilha feita pelos próprios guerrilheiros. Ao contar para Miguel sobre a gravidez é iniciado um diálogo

¹²² REIS FILHO, Daniel Aarão. *Um Passado Imprevisível: a construção da memória da esquerda nos anos 60*. IN: *Versões e Ficções: o seqüestro da História*. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 1997 P. 35

sobre as dificuldades de se ter um filho e se dedicar às ações armadas ao mesmo tempo. Lúcia lhe pergunta: “*Você já pensou me desistir?*”. Ao que é respondida por Miguel: “*(...) Agora não dá para desistir. Você se esqueceu que nós assumimos um compromisso?*”. Lúcia então replica: “*Compromisso com quem? Com a história? Com o povo? Miguel, o povo nem sabe o que a gente tá fazendo. Miguel, acorda, é um sacrifício inútil continuar lutando (...) Só tô sendo racional. Essa é uma guerra perdida.*”

Ocorre aí uma diferenciação entre Miguel, um rapaz que afirma ter assumido um compromisso com o qual não pode se desligar, um compromisso cego e irracional em contraponto com a leitura crítica da situação da luta armada no Brasil feita por Lúcia, que agora mãe, assume uma postura de racionalidade, criando assim a impressão de que os jovens que haviam assumido o compromisso cego com a luta armada, como Miguel, não tinham a calma e lucidez que uma mãe de família deveria ter, caso agora de Lúcia.

Os acontecimentos da resistência à ditadura militar são assim tratados como erros juvenis ou como feitos heroicos de indivíduos, que eram bastante bem intencionados, mas foram pelo caminho errado, no caso de Lamarca. Para o caso do filme de Bruno Barreto, mas que pode ser estendido para as outras películas, Ismail Xavier afirma que na representação da guerrilha nos filmes, há uma vontade de esquecimento que “se faz presente numa geração que viveu os anos 60-70 na oposição e agora, estando na situação, se ofende com a acusação de que está invertendo a pauta de seus valores sociais”¹²³.

¹²³ XAVIER, Ismail. *A ilusão do olhar neutro e a banalização*. Revista Praga, no. 3, setembro de 1997, p. 144.

É preciso não esquecer a gênese do modelo excludente, hoje triunfante, o qual tem dado prosseguimento com muita competência à estratégia do esquecimento: ele é fruto de conluio bem-sucedido do neoliberalismo com a Doutrina de Segurança Nacional, da burguesia associada ao capital multinacional e seus tecnocratas com os militares.

(Heloisa Amelia Greco)

CAPÍTULO 3 – CINEMA E ANISTIA: DIÁLOGOS POSSÍVEIS.

O cinema se insere nas disputas pelas representações do passado e, conseqüentemente, pela(s) memória(s). A construção das representações nos filmes também configuram as memórias do período representado nas telas. Robert Rosenstone reflete sobre a crescente aquisição de conhecimentos históricos por meio do cinema e afirma:

(...) cada vez más la gente forma su idea del pasado a través del cine y la televisión, ya sea mediante películas de ficción, docudramas, series o documentales. Hoy en día la principal fuente de conocimiento histórico para la mayoría de la población es el medio audiovisual¹²⁴.

A partir dos estudos sobre a memória de Maurice Halbwachs¹²⁵, tem-se que a memória não é um fragmento puro do passado, mas uma construção, constantemente ressignificada e atualizada. Fenômeno social, as memórias são confirmadas a partir de relações entre os grupos sociais e vão se transformando na medida em que mudam suas relações familiares, sociais e políticas, ou seja, com grupos nos quais o indivíduo convive. Assim, o cinema, enquanto operador de memórias nas suas narrativas, elabora diferentes retóricas, escolhendo formas de narrar e pontos de vista sobre os variados períodos em que as histórias encenadas estão localizadas.

¹²⁴ ROSENSTONE, R. *El pasado en imágenes*. El desafío del cine a nuestra idea de la Historia. Barcelona: Ariel. 1997. P. 29

¹²⁵ HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. Tradução de Laís Teles Benoir. São Paulo: Centauro: 2004.

A partir dos estudos sobre a memória de Michael Pollack¹²⁶, sabe-se que não existe uma memória única, mas memórias variadas que se conectam em consonância ou conflito. Assim, não existe uma memória coletiva única e homogênea, mas memórias em conflitos que buscam legitimidade e reconhecimento. O autor ainda trata da importância do cinema para a memória ao afirmar que

Nas lembranças mais próximas, aquelas de que guardamos recordações pessoais, os pontos de referência geralmente apresentados nas discussões são... de ordem sensorial: o barulho, os cheiros, as cores... Ainda que seja tecnicamente difícil ou impossível captar todas essas lembranças em objetos de memória confeccionados hoje, o filme é o melhor suporte para fazê-lo: donde seu papel crescente na formação e reorganização e, portanto no enquadramento da memória. Ele se dirige, não apenas às capacidades cognitivas, mas capta as emoções¹²⁷.

Esse papel importante do cinema no enquadramento da memória é fundamental para o questionamento das opções argumentativas dos filmes estudados. Já que escolheram certas abordagens em detrimento de outras, dão luz a formas de representar o período da ditadura militar brasileira e deixam de lado outras possibilidades de representação e de memórias existentes sobre o período.

A argumentação oficial das forças armadas e do Estado brasileiro durante muito tempo está sintetizada nas palavras do general Emílio Garrastazu Médici, que, em entrevista, mais de dez anos depois de ter saído da presidência, afirmou:

Era uma guerra, depois da qual foi possível devolver a paz ao Brasil. Eu acabei com o terrorismo neste país. Se não aceitássemos a guerra, se não agíssemos drasticamente, até hoje teríamos o terrorismo¹²⁸.

A fala do ex-presidente é sintomática na forma como a memória da ditadura foi sendo forjada institucionalmente ao longo dos anos, consolidando uma leitura da memória em detrimento de outras possíveis. A guerra travada entre Estado e resistentes é transformada em uma guerra

¹²⁶ POLLACK, Michael. *Memória, esquecimento, silêncio*. Tradução de Dora Rocha Flaskman. IN *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, v. 2, n. 3, 1989. P 3-15.

¹²⁷ *Idem*. P. 11

¹²⁸ GASPARI, Elio. *A Ditadura Escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. P. 17

entre a “ordem” e os “terroristas”. A partir da fala do general é possível identificar quem atacou primeiro, segundo o Estado. Há então uma completa inversão dos papéis e das ações, já que as ações de resistência à repressão estatal se iniciaram após o começo da própria repressão.

A memória institucional que ressalta a importância da reação dura do Estado para a ordem no Brasil, também destaca o papel fundamental da anistia de 1979 para a manutenção da paz no País. Uma lei que esquecia os crimes cometidos por militantes da resistência e por terroristas de Estado e seria inquestionável.

Nas décadas que se seguiram à entrada em vigor da Lei da Anistia no Brasil, as discussões em torno da abrangência da lei arrefeceram, mas não cessaram por completo. A lei que não cogitava a punição dos agentes repressivos do Estado, mesmo nos casos de tortura e morte de presos políticos, continuava a ser contestada pelos grupos organizados em torno da revisão da anistia desde o fim do regime militar.

Mesmo que idealmente a lei trouxesse esquecimento total dos acontecimentos no período ditatorial, a harmonia e o fim definitivo do conflito com o combate a possíveis “revanchismos”, a pressão feita por grupos organizados em torno da revisão da lei de anistia e maior abrangência das ações de reparação ao longo dos anos mostrou a necessidade de implementação de mudanças para a complementação da lei de 1979. Ainda que, institucionalmente, não haja rupturas na anistia brasileira, várias rachaduras e fraturas na lei vão aparecendo no decorrer dos anos.

Com a lei de anistia de 1979, os crimes cometidos pelos agentes do Estado ficavam impossibilitados de serem investigados, julgados e punidos. Ao contrário do fim das ditaduras militares em países vizinhos como a Argentina e o Chile, a transição negociada do fim do período militar no Brasil conservou prerrogativas militares que perduram ainda hoje. Segundo Soares e Prado:

A anistia de 1979, definida na conformidade do regime autoritário, visava resolver as pendências, na órbita jurídica, das graves violações que agentes do Estado haviam cometido em nome da preservação da ordem ou, para alguns mais empedernidos defensores do regime ditatorial, de uma luta justificada em um contexto de guerra, ou simplesmente, no campo da criminalidade comum, inerente ao processo de autonomização das forças de

repressão durante os vinte e um anos do regime de exceção, caracterizado pelo arbítrio e prepotência¹²⁹.

É importante perceber como o projeto de anistia do governo foi propagado como um presente do regime, de modo que foi aprovado pelo congresso rapidamente e sem maiores discussões entre os deputados e a sociedade, diminuindo o papel da oposição no processo, surgindo “como uma espécie de ‘dádiva’ dos governantes e não uma conquista dos brasileiros” (MEZAROBBA, 2003).

A anistia de 1979 recebeu muitas críticas desde a sua gestação pelo governo, segundo Mezarobba:

Embora de grande significado no processo de democratização do país, a lei 6.683 se deu basicamente nos termos que o governo queria, mostrou-se mais eficaz aos integrantes do aparato de repressão do que aos perseguidos políticos e não foi capaz de encerrar a escalada de atrocidades iniciada com o golpe de 1964¹³⁰.

A partir do primeiro governo democraticamente eleito após os anos de ditadura militar no Brasil, a Lei de Anistia foi revista no Governo do Presidente Fernando Collor de Melo com a criação de uma lei¹³¹ que concedia uma *pensão excepcional de anistiado* para os que foram demitidos por motivos políticos entre 1946¹³² e 1988. Assim, muitos funcionários de empresas estatais obtiveram as promoções a que teriam direito no trabalho e também a transferência dos benefícios para os dependentes no caso de o anistiado já ter falecido.

Em 1993 foi elaborado por entidades ligadas aos direitos humanos, um projeto de lei que estabeleceria o Estado como responsável pelas mortes ocorridas durante a ditadura militar. Enviada ao Ministro da Justiça Maurício Corrêa, a lei propunha a criação de uma comissão que contaria com integrantes do Poder Legislativo, Executivo e Judiciário, além de

¹²⁹ SOARES, Samuel Alves & PRADO, Larissa B. B. *O Processo Político da Anistia e os espaços da autonomia militar*. P. 355 IN: SANTOS, Cecília Macdowell & TELES, Edson & TELES, Janaína de Almeida. *Desarquivando a Ditadura. Memória e justiça no Brasil*. São Paulo: Editora Hucitec, 2009.

¹³⁰ MEZAROBBA, Glenda. *Um acerto de contas com o futuro*. A anistia e suas consequências – um estudo do caso brasileiro. São Paulo: USP, 2003. P. 142

¹³¹ Decreto nº 611, de 21 de junho de 1992.

¹³² Data da promulgação da constituição brasileira vigente no golpe de 1964.

representantes da sociedade civil para que houvesse um estudo minucioso das mortes ocorridas durante a ditadura militar, caso a caso.

Mesmo não tendo sido aceita pelo Presidente Itamar Franco, a proposta foi entregue aos candidatos à Presidência da República no ano de 1994 na forma de uma carta-compromisso.

Em 1995, no governo de Fernando Henrique Cardoso, anistiado político, foi aprovada a Lei 9.140, que também era chamada de “Lei dos Desaparecidos Políticos”, passando a reconhecer como mortos os militantes políticos que desapareceram entre 1961 e 1979. A partir da promulgação de lei, foi criada uma Comissão Especial¹³³ vinculada ao Ministério da Justiça que se responsabilizaria por analisar as mortes por causas não naturais que ocorreram em dependências policiais e em locais de tortura e prisão não oficiais. A lei aprovada, segundo Soares e Prado:

Norteadas pelos princípios de reconciliação e de pacificação nacional, expressos na Lei de Anistia, a Lei 9.140/95, conhecida como “Lei dos Desaparecidos”, reconheceu como mortas 136 pessoas tidas como desaparecidas em razão de comprovada participação em atividades políticas no período de 2 de setembro de 1961 e 15 de agosto de 1979. Além disso, esclareceu a situação civil dos cônjuges e filhos dos desaparecidos, ao permitir a emissão de atestados de óbito mediante a simples comprovação de casamento ou parentesco com aqueles¹³⁴.

Mesmo caracterizando um avanço nas discussões em torno da responsabilidade do Estado no desaparecimento de pessoas durante a ditadura militar, a lei recebeu críticas dos grupos de familiares de desaparecidos por não identificar ou punir os responsáveis pelas mortes, não investigava as circunstâncias das mortes e ainda não buscava localizar os corpos dos assassinados pelo Estado. Mesmo não sendo o avanço que desejavam os grupos de familiares de desaparecidos, segundo Gonçalves,

Pela primeira vez, o Estado brasileiro admitiu publicamente que errou no tratamento dado aos perseguidos políticos e que os familiares deveriam ser ressarcidos pelas mortes ocorridas. (...) Ao final de cada processo, era emitido um atestado de óbito e eram

¹³³ A Comissão foi formada por juristas, representantes dos familiares, da Comissão Permanente de Direitos Humanos, do Ministério Público, do Itamaraty e das Forças Armadas.

¹³⁴ SOARES, Samuel Alves & PRADO, Larissa B. B. *O Processo Político da Anistia e os espaços da autonomia militar*. IN: SANTOS, Cecília Macdowell & TELES, Edson & TELES, Janaína de Almeida. *Op. Cit.* P. 363

reconhecidas a participação e responsabilidade do Estado naquela morte¹³⁵.

Em 2001, no segundo mandato de Fernando Henrique Cardoso, a partir de uma medida provisória que foi transformada em lei¹³⁶, o governo passou a indenizar os que tiveram algum tipo de prejuízo com a ditadura militar em prestações únicas ou mensais¹³⁷. Dentro desse grupo de indenizados estavam aqueles que foram demitidos de seus empregos, expulsos de instituições de ensino, os que perderam o emprego na ida à clandestinidade, exilados e os que de alguma outra forma foram prejudicados pela perseguição.

A partir da regulamentação da Constituição pela Lei 10.559 de 2002, a definição da categoria de anistiado político também foi mudada. Se em 1979, o anistiado era aquele que teria sua pena diminuída ou alterada para outras formas de penalização mais brandas, e que poderia voltar aos seus empregos públicos, a partir de 2002 o anistiado político passa a ser aquele que, entre 18 de setembro de 1946¹³⁸ e 05 de outubro de 1988, por motivação exclusivamente política, foi: atingido por atos institucionais; punidos com transferência de local de trabalho e perda de comissões; teve de se afastar do trabalho para acompanhar o cônjuge; aquele que tenha sofrido punição disciplinar; quem tiver sido demitido de seu emprego, seja ele público ou privado; quem quer que tenha tido sua aposentadoria cassada ou foi punido com a transferência para a reserva remunerada; que foi compelido a exercer gratuitamente o mandato de vereador; teve seu mandato eletivo cassado; quem foi impedido de tomar posse ou exercer cargo público no caso de concurso.

Essa nova lei passa a ser a mais abrangente já criada, abrindo o leque de pessoas contempladas com a anistia e respondendo a discussões sobre a Lei de Anistia de 1979 e sua abrangência. Reparando estudantes, trabalhadores informais, agricultores e seus cônjuges, a Comissão de Anistia

¹³⁵ GONÇALVES, Danyelle Nilin. *O Preço do Passado: anistia e reparação de perseguidos políticos no Brasil*. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2009. P 63

¹³⁶ Lei nº 10.559/2002

¹³⁷ Para um estudo mais aprofundado das políticas de reparação durante os anos 90, ver GONÇALVES, Danyelle Nilin. *Op. Cit.*

¹³⁸ Data da promulgação da última Constituição antes da ditadura militar.

estimava o número de pedidos de reparações a partir da promulgação da nova lei em cerca de 40 mil, tendo, entretanto, recebido até 2004, 60 mil pedidos de benefícios.

As iniciativas tomadas durante o período do governo de Fernando Henrique tentam aliviar pressões, adotando soluções parciais para a questão dos desaparecidos políticos e dos perseguidos durante a ditadura militar. Sem tocar nos fundamentos da Lei de Anistia, os movimentos do governo e de suas iniciativas, segundo Soares & Prado:

(...) traduz uma política cuja função é a preservação das Forças Armadas diante da sociedade civil e sua adaptação ao regime democrático, eis que, em nenhum momento, permite revelações e investigações mais profundas sobre militares antes envolvidos com a repressão, tampouco autoriza responsabilizações¹³⁹.

Entre 1988 e 2002, as disputas em torno do que significava a anistia para o Brasil foram ganhando espaço em conjunto com a eleição para cargos do executivo de anistiados políticos, como o Presidente Fernando Henrique Cardoso. Assim, durante os anos 90, as mudanças na abrangência da Lei de Anistia foram acompanhadas de pressões por mudanças da própria lei de 1979, com a intenção de conseguir levar aos tribunais os torturadores e colaboradores do regime militar.

Em contraste com a lei de 1979, os anistiados deixam de ser vistos legalmente como cidadãos que erraram ou que cometeram crimes, mas sim como perseguidos políticos que foram reprimidos pelo Estado e seus agentes. Essa mudança na significação da palavra anistiado se faz sentir também no tratamento dado a eles durante os julgamentos de pedidos de benefícios e nas cerimônias públicas de entrega de indenizações.

Mesmo com todos os avanços conquistados pelos grupos de anistiados e familiares de mortos e desaparecidos durante a ditadura militar, o não julgamento e punição dos agentes repressivos do Estado continua figurando como um obstáculo a ser superado pelo Brasil. Durante todos os períodos de discussões em torno da abrangência da anistia, o questionamento sobre a mudança na Lei de Anistia no sentido de não mais

¹³⁹ SOARES & PRADO. *O Processo Político da Anistia e os espaços da autonomia militar*. IN: SANTOS, Cecília Macdowell & TELES, Edson & TELES, Janaína de Almeida. *Op. Cit.* P. 368

proteger os agentes da repressão foi colocado, entretanto, sem obter sucesso.

A transição conservadora e controlada pelos militares da ditadura militar para a democracia tem reverberações na política nacional ainda hoje, influenciando as discussões sobre uma possível revisão da Lei de Anistia. Com a implantação de medidas neoliberais no Brasil, as tentativas de revisão da lei de 1979 parecem mais distantes. Assim, a visão da política como uma eterna prática de consensos ganha terreno no lugar da disputa política a partir do enfrentamento. Segundo Rollemberg:

O rompimento com o regime de exceção se efetuou por meio da transição de uma visão da política como enfrentamento e violência para um modelo de consenso, acordado em negociações entre os representantes políticos. O rito institucional do consenso pretendeu forçar uma unanimidade de vozes e condutas em torno da racionalização da política, difundindo significações mais ou menos homogêneas dos anos de repressão¹⁴⁰.

Nos anos 90, a anistia de 1979 estava constantemente em discussão com as mudanças na abrangência da lei. Os filmes estudados foram produzidos neste período em que o esquecimento institucional e as ações armadas durante a ditadura militar eram discutidos na imprensa. Neste capítulo, o foco é pensar um possível diálogo entre os filmes e a anistia, no sentido de reconfirma-la nas suas bases fundacionais de esquecimento total ou na tentativa de rediscuti-la amplamente.

3.1 PASSADO, PRESENTE E FUTURO

Ao abordar o passado ditatorial nacional, os filmes estudados fazem uma leitura desse período a partir de uma época de profundas mudanças econômicas e sociais. As medidas neoliberais tomadas pelos governos Collor e Fernando Henrique em conjunto com novas leis que reconhecem outros atores como anistiados, são parte dos filmes produzidos e de sua abordagem da ditadura militar. Segundo Gonçalves:

¹⁴⁰ ROLLEMBERG, Denise. *História, memória e verdade: em busca do universo dos homens*. IN SANTOS, Cecília Macdowell & TELES, Edson & TELES, Janaína de Almeida. *Desarquivando a Ditadura. Memória e justiça no Brasil*. São Paulo: Editora Hucitec, 2009.

Neste momento de reparação, é elaborada a memória coletiva de uma geração e são revividos os fatos, recontados agora, décadas após, em muitos casos pela primeira vez. Dessa forma são criadas versões e visões diferentes acerca da história brasileira recente, sendo ressuscitadas velhas disputas políticas reelaboradas agora, à luz do presente¹⁴¹.

O passado ditatorial, muitas vezes tenta ser justificado a partir de um hipotético “Brasil moderno” nos anos 90. A ideia de que foi necessário que o País passasse pelos momentos de autoritarismo e repressão para que continuasse em um caminho imaginado de progresso que estava culminando no controle da inflação e inserção do Brasil no comércio internacional é recorrente nos anos 90 e ainda hoje¹⁴².

Economicamente, a ditadura militar brasileira empreendeu uma modernização conservadora da economia nacional, que teve seu auge no chamado “milagre econômico”. Conseguindo, por pouco tempo, conjugar taxas de inflação relativamente baixas com grandes taxas de crescimento econômico, o governo militar, a partir de reformas estruturais feitas na economia brasileira, se encontrava em um momento favorável interna e externamente.

Ao mesmo tempo em que a repressão contra os militantes aumentava, o Brasil crescia economicamente e várias obras de grande impacto eram iniciadas, como a construção de usinas hidrelétricas; abertura de estradas; construção de portos; criação de empresas estatais no setor elétrico, nuclear, aeronáutico e telefônico entre outros. O bom desempenho da economia nacional, principalmente nos anos 70, foi um dos responsáveis pela ideia de que a ditadura militar foi sinônimo de estabilidade e desenvolvimento econômicos, além de ganhos financeiros para a população.

A modernização brasileira que entra no seu auge nos anos 90 está representada no terceiro ato do filme *A Terceira Morte de Joaquim Bolívar*. Enquanto que nos dois primeiros atos do filme, o personagem central é claramente de esquerda, fazendo menções ao Partido Comunista e

¹⁴¹ GONÇALVES, Danyelle Nilin. *Op. Cit.* P 22

¹⁴² Destaca-se aqui a entrevista feita pelo jornalista Kennedy Alencar para a TV em fevereiro de 2010 com o ministro do Superior Tribunal Federal, Marco Aurélio Mello, onde este afirmou que a ditadura militar foi “um mal necessário”. Ao ser questionado pelo jornalista se realmente havia o “risco de uma ditadura comunista”, o ministro respondeu que “teríamos que esperar pra ver. E foi melhor não esperar”.

discutindo abertamente com o coronel Gaudêncio, neste terceiro ato do filme, intitulado “A Usina Hidroelétrica” - que narra o encontro entre Joaquim Bolívar e Gaudêncio já nos “tempos atuais” -, o personagem principal é apresentado de maneira diferenciada. O filme é iniciado com o barbeiro fazendo a própria barba num banheiro luxuoso de um apartamento em Brasília. Joaquim Bolívar agora trabalha para o ministério e vai viajar à Burruchaga para analisar os últimos detalhes do projeto de expansão da usina hidrelétrica.

A cena em que ele faz a própria barba já é uma indicação do caráter individualista do personagem, acompanhando assim as mudanças econômicas e sociais pelas quais passa o País. Agora, dirigindo um carro importado até o aeroporto, Joaquim Bolívar vai de Brasília à Burruchaga e encontra Adamastor morando em uma tenda. Já aí se tem a diferença entre o primeiro, que acompanhou a modernização brasileira e o segundo, que parece ter parado no tempo e no espaço. Joaquim seguiu as mudanças no sentido da modernização brasileira, representada pelo diretor Flávio Cândia como uma mudança negativa, e agora afirma que “temos que ser pragmáticos”.

Em conversa com Gaudêncio, que chega de helicóptero às terras que serão inundadas, Joaquim afirma que como a área a ser inundada é em parte, área de proteção ambiental, e parte área de pastagem, os custos para o governo serão reduzidos. Gaudêncio então argumenta com Joaquim que todo o rebanho que pasta na região é de sua propriedade, sendo ele agora o maior criador de gado leiteiro do Brasil e Gaudêncio ainda diz que vai contar a Joaquim a história de um barbeiro.

Após a breve história do barbeiro contada ao agora assessor do Ministério de Minas e Energias, Joaquim Bolívar decide incluir no projeto de ampliação da usina o pagamento de uma indenização ao pecuarista Gaudêncio. Em conversa com Adamastor, nas cenas finais da película, afirma que mudou o projeto porque Gaudêncio “é amigo de muita gente em Brasília, inclusive do ministro, Dr. Junqueira”.

Nessa cena final, Joaquim Bolívar mostra que está integrado às mudanças pelas quais o Brasil passa nos anos 90, afirmando que a luta mudou, que a ideologia não é o mais importante, mas sim o emprego, a

sobrevivência. E é criticado por Adamastor, que diz que essas mudanças irão lhe custar o sonho, a utopia, a consciência. Após essa conversa, ocorre a cena final do filme, em que, ao som do hino à bandeira, a câmera mostra uma bandeira do Brasil rasgada.

Esse terceiro ato traz a terceira morte de Joaquim Bolívar. Dessa vez a morte do personagem é ideológica. Não tendo sido assassinado ou morto em uma explosão como nos dois primeiros atos, Joaquim agora morreu alegoricamente, quando renunciou às suas convicções políticas e cedeu às pressões do Coronel Gaudêncio.

O personagem principal do filme, agora bastante diferente dos dois primeiros atos, não busca justiça ou algum tipo de reparação pela “sua morte” nos dois atos anteriores do filme, mas sim a sobrevivência, o emprego. Ao abandonar a luta ideológica pelo seu emprego, ou em suas palavras, sendo pragmático, Joaquim Bolívar parece representar o período neoliberal no Brasil, onde as lutas coletivas haviam acabado. O individualismo prevalece ante a coletividade. Segundo Frederico:

(...) o neoliberalismo radicalizava o individualismo possessivo – a visão da sociedade como se fosse composta por uma multidão de indivíduos desenraizados socialmente e egoístas que almejam apenas maximizar suas vantagens no mercado¹⁴³.

As mudanças de Joaquim Bolívar estão muito próximas também das mudanças do personagem Marino Estevez, de *O Príncipe*, que logo no primeiro encontro com Gustavo, faz um discurso sobre a diferença entre o período de militância e as “novidades” dos anos 90.

Durante toda a película, Gustavo quer se reencontrar com Maria Cristina, agora assessora para projetos especiais de uma grande empresa, o fictício grupo MW. Sua paixão de juventude - que segundo seu amigo Marino Estevez: “acabava com qualquer reunião política do grêmio quando cruzava aquelas belas pernas socialistas” - apenas vai se encontrar e falar com Gustavo no fim do filme, nos minutos finais, apesar de sempre ser citada por seus outros amigos. Gustavo reencontra além de Marino Estevez o nostálgico Renato e o triste Aron.

¹⁴³ FREDERICO, Celso. *40 anos depois*. IN: RIDENTI, Marcelo, REIS, Daniel Aarão, MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *O golpe e a ditadura militar, 40 anos depois (1964-2004)*. Bauru, SP: EDUSC, 2004. Bauru: EDUSC, 2004. P. 111

Há vários lugares improváveis de se encontrar um antigo companheiro de luta política no período do regime militar e, dentre estes lugares, Gustavo encontra Marino Estevez em uma academia de ginástica. Local de culto ao corpo, referência do individualismo e vaidade tem Marino Estevez suando em uma bicicleta ergométrica e conversando com Gustavo sobre as mudanças do Brasil e no setor cultural brasileiro nos últimos anos.

Marino é um personagem simpático que chega a ser caricato e que, agora, totalmente imerso no mercado de cultura, está “fazendo dinheiro” como ele mesmo diz. Marino diz a Gustavo que finalmente “cultura e erudição estão dando dinheiro”, e chama Gustavo a ficar no Brasil e participar dos projetos culturais junto dele.

O cenário muda para o vestiário da academia de ginástica, onde entre homens musculosos de toalha, Marino veste seu paletó e continua a conversa dizendo: “mudanças Gustavo, mudanças. Lembra quando a gente achava os empresários burros, insensíveis, tapados... lembra? Você não faz ideia de como são os empresários brasileiros hoje em dia. Sofisticados, interessados em fomentar as artes, eles vão à saraus, à palestras”. Marino faz aqui referência às críticas feitas pelos setores de esquerda à burguesia brasileira nos anos 1960 e 1970, agora elogiada pelos seus hábitos culturais.

Mudança é o tema do filme, a mudança da cidade de São Paulo, da rua onde morava Gustavo, da personalidade dos antigos companheiros, a mudança geral no Brasil, que ele, quase um estrangeiro, se surpreende ao longo do filme. A mudança também pode ser percebida como um abandono do passado e uma guinada ao futuro. Assim, os anos 1990, de grandes mudanças econômicas e sociais, são também elogiados pelo personagem Marino Estevez.

O cenário cultural é o tema principal abordado em todos os encontros com Marino. Ao tratar dos empresários - agora fomentadores das artes – há um foco nas transformações ocorridas na percepção do personagem sobre a classe empresarial. A visão que os opunha aos empresários no tempo de luta política deu lugar a uma associação em que os ambos ganham. Possíveis desavenças do passado com os patrões ou com o Estado são esquecidas e superadas, como percebemos em outros

trechos do filme. O mercado cultural é citado por Marino como a salvação dos intelectuais já que segundo ele “os intelectuais cansaram de ser pobres”.

Marino continua afirmando que este “é o século de Péricles, a Renascença”. A modernidade mais uma vez tratada como a redenção do país, a entrada do Brasil no mundo globalizado, o que em 2002 – período de produção do filme – já é um fato consumado, se mostra de grande ganho para todos, já que segundo Marino “todos os nossos amigos estão colocados (...) Todos os nossos velhos amigos, com exceção de alguns pessimistas, estão colocados. E todos estão nas colunas sociais.”

O personagem Marino Estevez, a partir dos seus discursos, encarna de maneira caricata uma mudança comportamental com o advento da modernidade neoliberal. Os anos 90 iniciam um processo neoliberalizante no Brasil que transforma a realidade social e econômica nacional. Ugo Giorgetti traz no personagem uma condensação do sentimento de uma parcela de uma geração que não conseguiu atingir seus objetivos e agora se integra ao sistema, abandonando os ideais dos tempos de lutas políticas.

A integração ao sistema, a negação do passado e as constatações do personagem Gustavo na fala de seu amigo denotam uma transformação psicológica enorme. Aquele que antes participava de reuniões políticas e de manifestações deixou tudo para trás, fazendo questão de não se lembrar. A ideia de Marino é a de que já que a batalha foi perdida e sua geração não conseguiu mudar o Brasil e nem o mundo. Então porque deveriam ir contra a notoriedade dos fatos?

A ideia representada tanto pelo personagem Marino Estevez como por Joaquim Bolívar no terceiro ato do filme é a de que, finalmente, o Brasil estava se modernizando, entrando para um seleto grupo de países desenvolvidos. Por que então o País iria se preocupar em remexer no passado? Os acontecimentos do período da ditadura no Brasil já estariam superados, devendo os brasileiros olhar para frente. Um futuro de glória econômica e social, tendo em vista as políticas econômicas implantadas durante os anos 90 com a intenção de “modernizar” o País.

A marcha brasileira para finalmente se tornar o país do futuro teve de passar por caminhos tortuosos. Ninguém se vangloria da tortura, mas porque trazer de volta ressentimentos e problemas já “superados”? O

pensamento é o de que o que passou, passou, e que o Brasil tem uma população pacífica, onde não cabem “revanchismos”, e os atos vergonhosos cometidos pelo Estado foram um mal necessário para que o Brasil chegasse aonde chegou nos anos 90 e aonde chegaria num futuro breve.

Um presente de modernização e estabilidade econômica, inflação sob controle e abertura dos mercados para os outros países do não poderia ter acontecido se o Brasil não tivesse passado pelo que passou. Neste caso, o fim vem justificar os meios. A mensagem é a de que estamos muito melhor que antes. Segundo Rosenstone:

A menudo, el mensaje no es explícito. Un film sobre los horrores del Holocausto o sobre la derrota de algún movimiento idealista o radical parece refutar esta idea. Pero estas cintas están estructuradas para dejarnos con la sensación de qué afortunados somos de no vivir en esa época oscura, de que está bien que haya gente que aún mantenga el estandarte de los ideales en alto y, en definitiva, que hoy vivimos mucho mejor que antes¹⁴⁴.

A interpretação é a de que esse presente em que vivemos não pode ser ameaçado por mudanças profundas na lei de anistia no sentido de investigar e punir torturadores e seus colaboradores. Como a já referida capa da revista *Veja* de 28 de dezembro de 1994, o País tinha passado por um ano muito bom. O balanço positivo do ano fora coroado com a eleição de Fernando Henrique Cardoso para a presidência da república e predizia 1995 como o ano quando finalmente o Brasil seria parte do “primeiro mundo”. A reportagem intitulada “O país quer dar certo”¹⁴⁵ traz um panorama das mudanças ocorridas no país em 1994 e pesquisas que mostram o otimismo dos brasileiros com o futuro do País. A melhora deste e sua almejada “estabilidade institucional” não deveria ser quebrada por “revanchismos”.

3.2 ESQUECIMENTO E PERDÃO

Em artigo no jornal *Folha de S. Paulo*, o ex-presidente José Sarney argumentou:

Portanto, é necessário um esforço nacional para, de uma vez por todas, sepultarmos esses fatos no silêncio da história. Não remexamos esses infernos, porque não é bom para o Brasil. Essa

¹⁴⁴ ROSENSTONE, R. *Op. Cit.* P. 50

¹⁴⁵ *Veja*. São Paulo: Ed. Abril, 28/12/1994. P 100

conduta nos distingue dos nossos vizinhos e, assim, o Brasil é uma sociedade reconciliada¹⁴⁶.

A defesa do esquecimento oficial da ditadura militar e dos crimes cometidos pelo Estado feitas pelo ex-presidente são representativas da forma dada à anistia de 1979 no Brasil. Apesar de reconhecer o período da ditadura como um inferno, Sarney insiste em defender o esquecimento total dos acontecidos para que o Brasil continue como uma sociedade reconciliada. Essa percepção da necessidade do esquecimento para a manutenção da paz no país, já que essa paz, mesmo que imposta, seria fundamental para o progresso do Brasil também está presente em parte dos filmes estudados.

O lugar de fala do ex-presidente José Sarney mudou ao longo do tempo. Integrante da ARENA (Aliança Renovadora Nacional) - o partido governista da ditadura militar durante as décadas de 1970 e 1980, tendo sido inclusive presidente do partido em 1979, ano da promulgação da Lei de Anistia - em meados da década de 1980, Sarney foi para o PMDB (Partido do Movimento Democrático Brasileiro), que fora criado para dar lugar ao partido de oposição à ditadura militar, o MDB (Movimento Democrático Brasileiro). A mudança do local de fala, entre o partido governista e o partido de oposição à ditadura militar, transforma também o discurso de Sarney. Assim como nos filmes pesquisados, muda o discurso dos antigos companheiros de Gustavo e as lembranças de Gabeira entre os anos de luta armada, escrita do seu livro de memórias e o lançamento do filme.

A criação e a tentativa de cristalizar uma narrativa do período e suas relações com as diversas memórias existentes permite problematizar uma ideologização da memória, que segundo Ricoeur:

A ideologização da memória é possibilitada pelos recursos de variação que o trabalho de configuração narrativa oferece. As estratégias do esquecimento enxertam-se diretamente neste trabalho de configuração: pode-se sempre narrar de outro modo, suprimindo, deslocando as ênfases, refigurando diretamente os protagonistas da ação assim como os contornos dela¹⁴⁷.

¹⁴⁶ SARNEY, José. *Anistia e os ossos de D. Pedro*. Folha de S. Paulo, São Paulo, p. A2. 17 nov. 2006.

¹⁴⁷ RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2008. P 455

“Você ainda lembra da Vila Euclides?! Nossa! Isso foi em 77... sei lá!”¹⁴⁸ A fala do personagem Marino Esteves no filme *O Príncipe* representa o sentimento de uma parcela significativa de políticos, intelectuais e até antigos militantes sobre o período da ditadura militar. Por ter acontecido “há tanto tempo”, a ditadura militar parece um tema longínquo para o Brasil.

Segundo Ricoeur:

A anistia, enquanto esquecimento institucional, toca nas próprias raízes do político e, através deste, na relação mais profunda e mais dissimulada com um passado declarado proibido. A proximidade mais que fonética, e até mesmo semântica entre anistia e amnésia aponta para a existência de um pacto secreto com a degeneração da memória.¹⁴⁹

Esse esquecimento geral do acontecido a partir da anistia de 1979 se torna política de Estado quando ela nunca é institucionalmente questionada ou alterada. Não problematizando ou questionando as bases legais de Lei de Anistia, que “esqueceu” crimes imprescritíveis como a tortura, acontecimentos relacionados à ditadura militar parecem ficar cada vez mais distantes na História. O esquecimento enquanto política de Estado¹⁵⁰ traz consigo, mesmo que implicitamente, o desprezo pelo sofrimento de milhares de vítimas e familiares, que ao final do regime foram simplesmente perdoados. Sobre o modelo da anistia brasileira, que seria essencialmente jurídica, Knauss afirma:

(...) o modelo da anistia recendo do Brasil é ambíguo. Ele não foi acompanhado pela transformação imediata do regime nem de um movimento pró-Constituinte imediato, que só cresceu anos depois. De todo modo, o marco da anistia teve consequências essencialmente jurídicas. Seus outros efeitos ainda parecem abertos. O importante é sublinhar que há dois posicionamentos gerais em relação aos usos do passado a partir da análise dos modelos históricos de anistia: há as que fazem esquecer os fatos e há o modelo que essencialmente contorna juridicamente as consequências da lembrança¹⁵¹.

¹⁴⁸ Os acontecimentos da Vila Euclides a que os personagens se referem foram as grandes greves de metalúrgicos da década de 70 na região do ABC paulista que desafiaram a ditadura militar.

¹⁴⁹ RICOEUR, Paul. *Op. Cit.* P 460

¹⁵⁰ É importante ressaltar a aprovação da Comissão da Verdade pelo Congresso Nacional em setembro de 2011. Comissão que terá por um período de dois anos, passível de prorrogação, força de CPI para investigar os crimes relacionados com a ditadura militar nacional. Sua responsabilidade não é de julgar e punir, mas a de escrever uma narrativa oficial do período.

¹⁵¹ KNAUSS, Paulo. *Usos do passado e tempo presente: arquivos da repressão e conhecimento histórico*. In: VARELLA, Flavia; MOLLO, Helena M.; PEREIRA, Mateus

A ideia do perdão geral figura como fundamental para o progresso e ordem nacionais. Alguns dos filmes pesquisados reavivam a memória, mas sem despertar demônios. Trazem de maneira rasa e sem grandes questionamentos o período ditatorial, com o cuidado necessário para que não ensejem “revanchismos” e maiores debates sobre o tema e a revisão da lei de Anistia. Pois esta configura sempre uma política de sobrevivência imediata, às vezes realmente necessária, mas não pode pretender ser uma política definitiva de regulamento da memória histórica¹⁵². Segundo Noritomi:

O passado, grande fantasma dramático, é sepultado como experiência coletiva. E esse sepultamento ocorre sob um processo de desencave e revisão histórica. O cineasta revolve os escombros da vala comum das décadas de ditadura militar e de lá retira os cadáveres para oferecer-lhes um funeral oficial. Nessa solenidade aproveita para fazer um revisionismo bem ao sabor dos vencedores do dia. É preciso um enterro público e definitivo para que se possa esquecer esse trauma e se prossiga adiante. Por um átimo, defronta-se com os despojos fétidos da experiência do passado (a resistência política armada que se fez contra o regime de 1964) e em seguida devolve-os à terra como assunto encerrado¹⁵³.

Esquecer o passado e caminhar para o futuro parece ser a lição de parte dos filmes pesquisados e por seus personagens. A partir de exemplos heroicos, como o de Lamarca, ou do sentimento de fatalismo nas mudanças pelas quais o Brasil passou a partir do fim da ditadura militar, como em *O Príncipe* e *A Terceira Morte de Joaquim Bolívar*, os personagens e os filmes informam que, para o bem ou para o mal, o País mudou e que a conciliação promovida pela anistia não deve ser quebrada.

3.2.1 O PRÍNCIPE E O FUNERAL DO PASSADO

Em *O Príncipe*, o personagem Gustavo se mostra triste quando percebe as enormes diferenças ideológicas e políticas dos antigos companheiros de militância. Sua memória havia preservado um grupo que

Henrique de Faria; MATA, Sérgio da. (Org.). Tempo presente e usos do passado. 1ed. Rio de Janeiro: FGV, 2012, P. 154.

¹⁵² GAGNEBIN, Jeanne Marie. *O Preço de uma Reconciliação Extorquida*. In TELES, Edson e SAFATLE, Vladimir. *O Que Resta da Ditadura*. São Paulo: Boitempo, 2010. P 180

¹⁵³ NORITOMI, Roberto Tadeu. *Cinema e Política: resignação e conformismo no cinema brasileiro dos anos 90*. São Paulo: USP, 2003. P. 202.

não mais existia, como também não mais existia a cidade de São Paulo de vinte anos antes.

Entre os amigos que Gustavo reencontra, há Renato, que não gosta de lembrar-se do passado afirmando: “nós nos perdemos”; Aron, que mora no prédio abandonado da fábrica de sua família e serve sopa aos pobres; Marino Estevez, que agora está mais interessado no mercado cultural e nos lucros obtidos e, por último, Gustavo encontra Maria Cristina.

Ao ser recebido por Maria Cristina, agora assessora para projetos especiais de um grande grupo empresarial, os dois mencionam pouco o passado de lutas. É interessante destacar o momento de um apagão onde, entre vultos, Maria Cristina diz: *“Eu espero que você não tenha perdido o gosto pelo inesperado. Se bem que eu acho que você prefere a sombra, onde tudo fica meio indefinido. A gente olha e vê um vulto, aí olha de novo e o vulto desapareceu, olha mais uma vez e ele reaparece, como a sua vinda aqui hoje.”* E Gustavo responde: *“Eu não viria aqui. Aliás, fui aconselhado a não vir, para preservar a Maria Cristina de antes, para não saber nada.”* Gustavo não queria ver as mudanças pelas quais Maria Cristina passara. A afirmação de que os dois fizeram tudo errado nos últimos anos engloba, além da relação sentimental, o aspecto político de uma geração que tinha sonhos e ideais para o Brasil.

A luz reacende e Gustavo a presenteia com uma edição do livro *O Grande Gatsby*¹⁵⁴. O encontro dos dois termina com um trecho do livro lido por Maria Cristina que diz: *“Enquanto lá me achava a meditar sobre um velho e conhecido mundo, lembrei-me da surpresa de Gatsby, ao divisar pela primeira vez a luz verde na extremidade do ancoradouro de Daisy. Ele viera de longe até aquele relvado azul, e seu sonho deve ter-lhe parecido tão próximo, que dificilmente poderia deixar de alcançá-lo. Não sabia que seu sonho já tinha ficado pra trás, perdido em algum lugar, na vasta obscuridade que se estendia para além da cidade, onde as escuras campinas da República de estendiam sobre a noite”*. Este trecho final faz um paralelo com

¹⁵⁴ Romance escrito pelo autor norte-americano F. Scott Fitzgerald e publicado pela primeira vez em 1925. O livro é centrado em Jay Gatsby, generoso e misterioso anfitrião que abre a sua luxuosa mansão às festas mais extravagantes em Nova York. O romance retrata os anos 20 e toda a extravagância dos ricos norte-americanos e um romance que se opõe ao materialismo da época.

a vinda de Gustavo, sua viagem que o fez perceber que seus sonhos haviam sido deixados para trás e não voltariam. Essa constatação dá sentido aos seus sentimentos e expressões, que desde o início do filme o personagem se mostra triste ao perceber as mudanças na vida e nos discursos de seus amigos.

Durante o filme, o personagem Mário afirma algumas vezes que “as luzes estão se apagando”, e no encontro com Maria Cristina as luzes se apagam de fato. A escuridão do encontro com a paixão de juventude representa a perda de mais uma boa memória de Gustavo. O período que os dois viveram, a paixão e a luta não voltam e ela também havia se transformado, não era a mesma Maria Cristina de juventude. Assim como para seus outros amigos, a transformação chegara para ela.

A cena final do filme acontece em um aeroporto, onde uma passageira pergunta a Gustavo o motivo da sua ida a São Paulo, se seriam por negócios ou por lazer, onde Gustavo responde de maneira sarcástica: “Como a senhora classificaria um funeral?”. É importante destacar que durante o filme, Mário, seu sobrinho, se suicida e Gustavo vai ao seu funeral. Mas Gustavo participou de outro funeral: o funeral de suas lembranças, dos seus sonhos de juventude, dos desejos de sua geração com as constatações do presente e das mudanças ocorridas.

O filme traz todo um sentimento de saudade e nostalgia dos tempos em que uma geração sonhava coletivamente, ao contrário do período em que Gustavo retorna e percebe que as preocupações agora são muito mais íntimas e individuais. Maria Adelaide Amaral, na sessão de extras do DVD do filme, comenta sobre como é difícil perceber como uma enorme geração que ousava pensar em grupo, agora é individualista, esquecendo todo o passado de militância.

É importante ainda destacar a relação entre o título do filme e o Presidente Fernando Henrique Cardoso, apelidado de “príncipe da sociologia brasileira”. Em entrevista ao jornal O Estado de S. Paulo¹⁵⁵, Ugo Giorgetti, quando perguntado se as promessas da década de 60 ficaram no

¹⁵⁵ UGO Giorgetti finaliza seu "Príncipe" O Estado de S. Paulo, São Paulo, 20 jul. 2001. Caderno 2, Cinema. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/arquivo/artelazer/2001/not20010720p2275.htm>>. Acesso em: 24 maio 2013.

caminho, transformando todos em “intelectuais cínicos”, responde que “*sim, todos se tornaram. Muitas coisas em termos genéricos não se cumpriram. Não conseguimos, por exemplo, melhorar a sociedade. Mas alguns tornaram-se cafajestes*”. E quando questionado se seria uma alusão a alguns intelectuais da USP que chegaram ao poder, no caso o ex-presidente Fernando Henrique, complementa: “*pode ser, (...) há uma brincadeira meio séria do personagem do Ewerton quando ele diz que essa história de apagão é invenção da imprensa. De certa forma, ele é o grande representante do PSDB, do tipo somos felizes e vamos tomar uma saideira*”.

3.2.2 O HEROÍSMO DE LAMARCA

Siegfried Kracauer em seu livro “De Caligari a Hitler. Uma história psicológica do cinema alemão”, afirma que os filmes possuem as características de uma nação, e o autor coloca a questão: “Que temores e esperanças varreram a Alemanha imediatamente após a Primeira Guerra Mundial?”¹⁵⁶. É lícito então perguntar que temores e esperanças passaram pela cabeça de Sérgio Rezende e dos envolvidos na produção do filme *Lamarca*, já que não se pode esquecer o caráter estritamente coletivo da obra cinematográfica? No depoimento do diretor Sérgio Rezende à Lúcia Nagib¹⁵⁷ ele coloca o desejo de combater o predomínio do neoliberalismo, hegemônico nos anos noventa. Faz também questão de falar sobre *Lamarca*, porque entendeu que este contrariava tudo o que estava em evidência naquele período.

Lamarca tem um aspecto de verdade construído, entre outros, a partir da utilização de imagens de arquivo do capitão Lamarca em conjunto com imagens produzidas em preto e branco com Paulo Betti já interpretando o personagem principal. A partir dessa mescla de imagens, Lamarca é apresentado ao espectador por um oficial das forças armadas que faz um breve histórico do capitão do exército para outros oficiais. A brilhante carreira de Lamarca nas forças armadas, suas convicções políticas e sua postura íntegra são as principais características apresentadas.

¹⁵⁶ KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler. Uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988. p. 20.

¹⁵⁷ NAGIB, Lucia. *O cinema da retomada: depoimento de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002. P. 381

A grande importância de um capitão desertor do exército dentro da VPR – Vanguarda Popular Revolucionário - e mais ainda, dentro da resistência ao regime colocava em risco sua vida. Lamarca - em cena com outros companheiros - é persuadido a deixar o País clandestinamente, o que é negado pelo capitão prontamente, afirmando que *“Não sou deputado para passear no exterior”*. Mesmo com a repressão cada vez mais dura no ano de 1970, quando o filme começa, e o desespero de muitos dos militantes a partir da queda de vários companheiros, a negativa de Lamarca de deixar o Brasil é parte da apresentação do personagem como um herói. Um herói brasileiro.

A grandiosidade desse herói é tamanha que, mesmo sendo um marido amoroso e um pai exemplar, Lamarca tem de renunciar a tudo para seguir suas convicções políticas, como é mostrado em uma cena que se inicia aos 44 minutos e 16 segundos. Ao avisar à sua esposa que irá desertar, e que a família deverá seguir para Cuba sem o capitão, o herói Lamarca é engrandecido por perseguir seus ideais de uma vida melhor para todo o Brasil em detrimento do seu próprio bem estar. A aparição da esposa é restrita aos momentos felizes em família mostrados no início do filme e em *flashbacks*, enaltecendo a grandeza da renúncia do capitão à felicidade com a família e ao sucesso profissional da carreira militar.

O heroísmo de Lamarca beira ao endeusamento. Assim como na citação que inicia o filme, o capitão, que parecia um demônio para a repressão, parecia um deus para seus companheiros, e é representado como alguém próximo de uma divindade. Durante todo o filme há paralelos possíveis de serem feitos entre Lamarca e Jesus Cristo. Dentre estes momentos de relação há o período em que Lamarca serviu no Canal de Suez pelas forças da ONU. Este ponto do filme - onde, no deserto, o capitão se convenceu da necessidade da revolução comunista ao ver as atrocidades infligidas pelos militares às crianças árabes - se relaciona com a passagem das tentações de Cristo, em que este jejua por 40 dias no deserto e resiste às tentações. A passagem pelo deserto transforma a vida de Lamarca ao lhe evidenciarem os problemas e dificuldades que os mais pobres passam por todo o mundo.

E ainda pode ser feito um paralelo quando Lamarca, filho de um simples sapateiro, ao ser denunciado pelo sertanejo Severino, se refere a ele como “Judas do sertão”, fazendo referência explícita ao personagem bíblico Judas Iscariotes, que traiu Jesus. E principalmente porque, já no final do filme, assim como Jesus, Lamarca morre aos 33 anos de idade. Completando as comparações, o capitão morre em posição de crucificação.

Em entrevista ao jornal O Estado de S. Paulo¹⁵⁸, é feita a seguinte pergunta para Sérgio Rezende: “Mas nos avant-trailer, o Lamarca é vendido como figura épica com frases do tipo você conhece algum brasileiro que nunca se rendeu”. No trailer do filme, há os seguintes questionamentos: “Você conhece algum brasileiro que não tem preço? Você conhece algum brasileiro que enfrenta um exército, pelo seu ideal? Você conhece algum brasileiro capaz de morrer pelo nosso País? Agora você vai conhecer. Lamarca, o capitão que mudou de lado.” O diretor respondeu que produziu o filme, mas não a sua publicidade. Ainda assim, Sérgio Resende enfatizou que, em sua opinião, Lamarca foi uma figura de grande dignidade, fazendo vários elogios ao guerrilheiro.

Lamarca atua praticamente sozinho durante todo o filme, tomando as maiores e mais importantes decisões. Como nas palavras de Luís Zanin Oricchio, Lamarca é um herói quixotesco¹⁵⁹ que luta contra uma máquina estatal de guerra, levando até os últimos momentos seus ideais. A película enaltece o herói individual em detrimento à ação coletiva. O filme de Sérgio Rezende apresenta um herói que serve de exemplo para o bem e para o mal. Um mártir para ser exaltado, mas não para ser seguido.

3.2.3 O QUE É ISSO, COMPANHEIRO? REAVIVANDO A MEMÓRIA SEM DESPERTAR DEMÔNIOS

O filme de Bruno Barreto é uma adaptação da autobiografia homônima de Fernando Gabeira. Depois de preso e já no exílio, em 1979, Fernando Gabeira lança seu livro de memórias. A obra é centrada na figura do próprio autor, que optou por escrever a partir de uma perspectiva mais

¹⁵⁸ ORICCHIO, Luiz Zanin. *Diretor retrata figura humana do guerrilheiro*. O Estado de S. Paulo, São Paulo: 06 mai.1994. Caderno 2.

¹⁵⁹ ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo, um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação da liberdade, 2003. P. 111

próxima da experiência do narrador. Mesmo relativizando os fatos e deixando claro que ali se tratava de uma versão parcial dos acontecimentos, onde o autor se coloca como protagonista dentro de uma ficção, é fundamental destacar as mudanças de sentidos e de fatos.

O autor afirma que a sua visão dos acontecimentos ali descritos é particular. Porém, o sucesso do livro concorreu para que a interpretação do autor dos acontecimentos fosse aferida uma aura de verdade absoluta. Mais ainda: com o lançamento do filme homônimo nos anos 90 e uma consequente maior abrangência da narrativa de Gabeira, essa ficção em primeira pessoa (SARLO, 2007.) tem seu estatuto de verdade aumentado. Com o filme e suas cenas em preto e branco, tanto cenas de arquivo como cenas produzidas para o filme, e a grande aceitação de público e da crítica internacional com a indicação ao Oscar de melhor filme estrangeiro ajudaram na construção de película como representativa fiel do real.

A pergunta título é proferida de maneira diferenciada no filme e no livro. No filme, a frase é dita por Maria, após um beijo roubado pelo personagem Paulo. No livro, entretanto, quem faz a pergunta várias vezes é o personagem Dominginho, que com pouco mais de 15 anos estaria deslumbrado pelo movimento de resistência armada à ditadura. A frase é dita como uma resposta a alguns questionamentos feitos por Gabeira que para o jovem Dominginho pareciam inapropriados.

O peso do beijo roubado e da resposta dado pelo jovem no livro são diferentes quando consideradas as situações em que acontecem. Se no filme a pergunta vem após um beijo, representando o nascimento de um romance, no livro a frase-título aparece como contestação da inocência ainda presente na mente do jornalista. Assim, fica a impressão de que o autor possuía ideias que o distanciavam do resto do grupo, tendo uma relativa inocência e uma criticidade que os outros não tinham.

Essa criticidade ao movimento armado foi construída apenas posteriormente, e não no momento da ação de captura. Segundo antigos militantes que foram exilados junto com Gabeira, este relutava em ser classificado como jornalista pela imprensa internacional que cobriu o exílio. Gabeira queria ser chamado de revolucionário. Ora, como alguém que se

vangloriava de sua ação, inclusive se afirmando enquanto revolucionário teria dúvidas e grandes críticas aos rumos do movimento armado?

As memórias pessoais vão se ressignificando ao longo do tempo, juntamente com as pessoas e grupos com os quais aquele que lembra interage e as suas experiências posteriores ao momento lembrado. Dessa forma, afirmar que Gabeira mudou os rumos do sequestro no seu livro e que o diretor Bruno Barreto transformou novamente os acontecimentos no filme são observações já esperadas. De acordo com Calligaris:

A verdade do sujeito mudou de forma. Portanto, sua vida e seu ato autobiográfico tendem a constituí-lo com uma imagem que vive no e pelo olhar dos outros. Nem por isso o ato autobiográfico contemporâneo é menos digno da atenção do historiador. Ao contrário, pois de um diário, de uma autobiografia, o que o antropólogo da modernidade pode e deve antes de mais nada esperar é que o escrito informe justamente sobre a modalidade pela qual, naquele momentos e lugar, o sujeito moderno consegue se dar um pouco de consistência¹⁶⁰

Ao longo da vida as pessoas dão novos sentidos às suas memórias, de forma que o presente vai ressignificando o pretérito de maneira constante. A maneira com que as pessoas se referem a esse passado também muda a partir de novos sentidos dados ao passado. Nas escritas de memória não é diferente. Afirmar que Gabeira criou uma nova história não se configura como uma crítica pessoal, pois qualquer um, ao recontar momentos de sua vida, dá novos sentidos e interpretações às memórias a partir do contato com outros grupos, experiências de vida e de seus novos locais sociais.

A nova posição de Gabeira na década de 70, um intelectual exilado na Suécia e as novas configurações de mundo e realidades a que o autor teve contato transformaram o seu discurso e sua percepção do seu passado. A partir dessas mudanças o Gabeira/intelectual transforma a vida e a percepção de mundo do Gabeira/guerrilheiro. Assim como a adaptação do livro dirigida por Bruno Barreto também reconfigura esse passado e transforma a forma como o personagem Paulo (Gabeira) se coloca diante das situações do filme.

¹⁶⁰ CALLIGARIS, Contardo. *Verdades de Autobiografias e Diários Íntimos*. IN Arquivos Pessoais. Revista Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol 11, nº 21. 1998 P. 55

No livro, Gabeira está sempre questionando sua ação dentro do movimento, tece críticas e se pergunta o que havia de errado no movimento esquerdista armado brasileiro. Isso não ocorreu porque ele apresentou algum tipo de superioridade de avaliação do momento político do Brasil em relação aos outros e sim porque o livro foi escrito dez anos depois dos acontecimentos narrados. Gabeira está distante temporalmente e age como um juiz dos atos dos antigos companheiros e dos seus próprios e ainda reinterpreta suas ações, não dando a mesma oportunidade aos seus antigos companheiros.

Suas novas ideias, produzidas e amadurecidas coletivamente anos depois e no exílio, são colocadas como contemporâneas à ação de captura, dando ao personagem uma capacidade de criticidade incoerente com o período em que os acontecimentos se desenrolam. Segundo Catroga:

Na experiência vivida, a memória individual é formada pela coexistência, tensional e nem sempre pacífica, de várias memórias (pessoais, familiares, grupais, regionais, nacionais, etc) em permanente construção, devido à incessante mudança no presente em passado e às alterações ocorridas no campo das representações (ou re-presentificações) do pretérito¹⁶¹.

Assim, a partir da adaptação das memórias de Fernando Gabeira, toda a representação do MR-8 no filme pode ser questionada. O grupo militante é encenado como um grupo bastante amador, composto por alguns jovens extremamente imaturos e descolados da realidade, que de forma atrapalhada vão conseguindo vitórias na captura do embaixador. O personagem principal, Paulo, é o único que consegue fazer uma autocrítica e um questionamento acerca dos rumos da organização revolucionária. Os outros companheiros além de jovens bem humorados e com problemas familiares – o caso de Renée, que em uma cena do filme, dá a entender que a entrada no grupo armado se deu por uma carência afetiva paterna – são totalmente subservientes aos militantes paulistas da ALN, Jonas e Toledo.

Os dois militantes paulistas são representados como os organizadores operacionais da ação de captura do embaixador. Toledo como o mais velho do grupo e Jonas. A subserviência dos cariocas para

¹⁶¹ CATROGA, Fernando. *Os passos do homem como restolho do tempo*. Memória e Fim do fim da História. Coimbra: Edições Almedina. 2009. P. 12

com os paulistas fica clara na cena em que Maria acende o cigarro de Jonas. A construção deste personagem interpretado por Matheus Nachtergaele foi um grande ponto de críticas feitas ao filme.

Em *O Que é Isso Companheiro*, Jonas é um personagem duro, cruel e sem nuances humanas para quem os fins justificam os meios. É veiculada uma ideia de que os comandantes das organizações revolucionárias são inclinados ao autoritarismo austero, cobrando um comportamento exemplar por parte dos militantes e ainda por cima perseguindo o herói do filme, Paulo/Gabeira. Dessa maneira, há uma diferenciação entre o comando revolucionário e os militantes, pois estes seriam ingênuos, simpáticos, carinhosos e afetivos. Jonas é a versão cinematográfica de Virgílio Gomes da Silva, que usava o mesmo nome de guerra, na luta contra a repressão: *“O Jonas no filme é um mau-caráter. Na história real, o chefe também usava como nome fictício Jonas, também fora operário e também viera de São Paulo. Só que era um homem íntegro, valente e determinado, tranquilo e atento. Esse homem foi preso três semanas depois do sequestro. E morreu com a cabeça esmagada de tanto baterem-na na parede. Deviam ter tido mais respeito pela sua vida e pelo seu comprometimento com o que acreditava”* criticou Franklin Martins, participante da captura.

Já o perfil psicológico de Henrique, o torturador, é diferenciado, pois este em um diálogo com sua esposa – é importante salientar que é mostrada uma vida familiar feliz do torturador – diz que está envolvido com a tortura por ordens superiores.

A representação feita pelo filme, de que a tortura era empreendida por policiais de baixa patente, sem o envolvimento direto de oficiais, militares de alta patente e com a conivência de membros do governo, é um ponto refutado nos estudos do período da ditadura militar brasileira. Os torturadores eram em parte voluntários ou entravam para esta divisão do DOPS em busca de promoção profissional ou de importância dentro da própria polícia. Segundo Gaspari:

A tortura tornou-se matéria de ensino e prática rotineira dentro da máquina militar de repressão política da ditadura por conta de uma antiga associação de dois conceitos. O primeiro, genérico, relaciona-

se com a concepção absolutista da segurança da sociedade. (...) O segundo conceito associa-se à funcionalidade do suplício¹⁶².

E ainda, sobre responsabilizar apenas os agentes militares de baixa patente aos crimes contra a humanidade:

Na medida em que a responsabilidade desliza da sala de jantar para o porão, dá-se a construção do estereótipo do torturador indisciplinado, emocionalmente desequilibrado. A realidade é bem outra, pois a máquina, com as suas recompensas, cria torturadores competentes, capazes de demonstrar as virtudes de seus métodos, através da qualidade do desempenho de suas investigações¹⁶³.

A película de Bruno Barreto apresenta um homem que passa por conflitos de consciência devido ao trabalho desempenhado de torturar. Um bom marido e pai que entrou na tortura apenas por ordens superiores, mas que na verdade não é adepto ou simpático às práticas que realiza. E mesmo essas ordens superiores não aparecem no filme.

Há assim, uma diferença brutal entre o perfil do torturador e o perfil do comandante Jonas. Este acaba se tornando o grande vilão do filme, ao se portar de maneira mais cruel e autoritária do que o torturador. A representação dos grupos de esquerda como austeros e cheios de formalidades perpassa toda a película, reafirmando a ideia de extrema austeridade e autoritarismo dos movimentos de esquerda e segundo Paulo Moreira Leite,

Existe um defeito comum aos atores do filme, mas não se sabe se a falha é deles mesmos ou dos personagens originais, ou até mesmo fruto de uma cisma do cinema nacional com a esquerda brasileira. Como já acontecia em *Lamarca*, de Sérgio Rezende, todos os personagens de esquerda parecem sempre um pouco mais nervosos do que o necessário, gritam muito – como se aquilo que fazem tivesse obrigatoriamente um quê de artificial, de postiço, quem sabe neurótico. Fica-se com a sensação de que até para pedir um copo d'água o pessoal tem de fazer discurso e agradecer com palavras de ordem¹⁶⁴.

Na representação do aparato militar de repressão e tortura, o filme poupa completamente os generais e o alto escalão das forças armadas

¹⁶² GASPARI, Elio. *Op. Cit.* P 17

¹⁶³ *Idem.* P. 24

¹⁶⁴ LEITE, Paulo Moreira. *O Que foi Aquilo Companheiro?* IN: REIS FILHO, Daniel Aarão (org.) *Versões e ficções: o sequestro da história*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 1997. P 54

brasileiras. A procura pelo MR-8, a repressão e a tortura são todas de responsabilidade de Henrique, mesmo com problemas de consciência. Um homem só foi o responsável pela investigação, prisão e tortura de todos os integrantes de um grupo armado, sem qualquer ligação com superiores na polícia ou no exército.

Esqueçamos o que passou parece ser o mote do filme. O período mais difícil da ditadura militar foi uma luta entre um grupo de jovens influenciados por outros militantes mais experientes, esses sim autoritários e cruéis, e uns poucos militares que agiam sem o conhecimento ou consentimento do Estado. Ironizando o filme, César Benjamin afirma:

Fui vê-lo e pensei: se fizéssemos guerrilha com a incompetência com que essa gente faz cinema, teríamos lutado uma ou duas semanas, se tanto, não anos. A não ser que esteja correta outra informação que Serran e Barreto nos dão: em nosso encalço estava um aparato policial-militar que se resumia praticamente a um só indivíduo, aliás com dramas de consciência¹⁶⁵.

Já o embaixador norte americano Charles Elbrick é representado como um homem sério, bastante amoroso com a esposa, elegante e pacifista. Argumenta não ter conhecimento das aulas de técnicas de tortura ministradas por agentes da CIA no Brasil e começa a manter um relacionamento cordial com alguns dos guerrilheiros, principalmente com Paulo, que no filme é o único que sabe falar inglês, mantendo longas conversas com o embaixador. A caracterização de Elbrick como um *gentleman*, que de nada sabia e que inclusive critica o governo ditatorial brasileiro, se contrasta com a sua posição de cargo-chave de representação do governo norte americano no Brasil.

Grosso modo, as representações dos personagens na película de Bruno Barreto são divididas em grupos. O torturador era apenas um funcionário que fazia o trabalho sujo por obrigação, e o fazia na intenção de salvar o País de um derramamento de sangue maior; os militantes eram jovens ingênuos que, mesmo tendo as melhores intenções, entraram para o caminho errado de pegar em armas; os comandantes dos grupos guerrilheiros eram autoritários e cruéis, convencendo os jovens e inocentes militantes a participarem de suas ações armadas; o embaixador norte-

¹⁶⁵ *Idem*. P 95

americano, e, conseqüentemente, os Estados Unidos, são inocentes e nada tem a ver com a ditadura ou a tortura no Brasil; e o povo, representado por tipos como o taxista, o padeiro, as donas de casa, eram simples coadjuvantes, desinteressados pela luta política e atuando como colaboradores do governo.

3.2.4 AÇÃO ENTRE AMIGOS. VINGANÇA OU JUSTIÇA?

Em *Ação Entre Amigos* há a recriação de uma ação coletiva. Se no passado o grupo recriado visava mudanças políticas e sociais, agora os companheiros se juntam numa ação que visa a vingança pessoal. Segundo Xavier:

Acompanhamos a trama, no presente, de um militante que, embora vivendo um momento em que se pode ampliar o horizonte de atuação política com a vitória do candidato que ele assessora e que, por convite, deveria seguir no mandato em Brasília, opta por um projeto que, totalmente inserido na esfera da vida privada, significa, para ele, um ajuste de contas, sem nenhuma consciência política, com o torturador que nunca esqueceu e que acabou por encontrar depois de alguma investigação¹⁶⁶.

Já no início do filme a aparente tranquilidade da vida dos personagens após a ditadura militar é quebrada desde com pesadelos que afetam Osvaldo. Mesmo 25 anos após o período de repressão, os antigos torturados, apesar de viverem de forma completamente diferente dos anos de luta armada, não estão totalmente desligados do período ditatorial brasileiro. O personagem Miguel se destaca por ser o único ainda envolvido com política. Este, em diálogo com Elói, é parabenizado por ainda lutar pelos ideais que os amigos acreditavam quando jovens. É importante salientar que essa “luta” no presente se dá porque Miguel trabalha na campanha de um candidato a deputado que é eleito. O único dos amigos que ainda estava envolvido com política deixou de lado a sua perspectiva coletiva de transformações estruturais da sociedade, substituindo-a pela representatividade e pelo trabalho individual no momento das eleições, não

¹⁶⁶ XAVIER, Ismail. *Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 90*. Estudos de cinema 2000. Socine, J. Gatti, F. Ramos, A. Catani e M. D. Mourão (Orgs.) ,Porto Alegre: Editora Sulina, 2001. P. 85

havendo menção a nenhum tipo de organização coletiva ou a movimentos sociais.

A caracterização do personagem Miguel é bastante diferenciada da representação dos outros amigos. Apesar de seu sofrimento pela perda da namorada grávida na tortura infligida por Correia, Miguel é bastante explosivo e autoritário. O único ainda “político” do grupo não aceita nenhum tipo de relutância dos amigos, quase agredindo fisicamente Paulo pelos seus questionamentos e desaprovação ao plano de captura e morte de Correia. Enquanto os outros amigos, Elói, Paulo e Osvaldo insistem para Miguel esquecer toda a história de tortura e perseguição política, o mentor do plano insiste que não consegue esquecer tudo o que havia passado, que Correia tinha “desgraçado a vida dele”. Somente a morte do torturador poderia dar um fim ao não esquecimento do acontecido.

A postura conciliadora de Paulo, Elói e Osvaldo se contrapõem à insistência de Miguel em fazer justiça com as próprias mãos. Enquanto este insiste em continuar com a sua vingança, os outros amigos relutam em aceitar o plano, mais uma vez trazendo à tona o autoritarismo e o caráter explosivo de Miguel, que não admite a negativa dos companheiros.

Pouco antes de ser morto, Correia diz que foi informado da ação feita pelos amigos no passado por um deles. Miguel, o mais exaltado do grupo, passa a desconfiar de Osvaldo, pois este havia se recusado a participar da captura. Ao encontrá-lo, Miguel mata seu amigo e é preso, porém o espectador acompanha nos momentos finais do filme que na verdade Elói havia sido o delator, mas por não ter chance de contar a verdade a tempo, assiste a morte de Osvaldo e a prisão de Miguel.

Nas cenas finais, que vão desde a captura de Correia até a prisão de Miguel, o ritmo do filme é acelerado. Muito mais próximo de um filme policial do que um filme político, *Ação Entre Amigos* traz em sua abordagem principal a ideia da vingança cega, que na ânsia pelo acerto de contas com o passado acaba por desferir golpes contra inocentes, no caso, Osvaldo. A partir da revelação da existência de um traidor entre os quatro amigos, *riffs* de guitarra intensificam as cenas da película, rumo ao desfecho final com a morte de Osvaldo, a prisão de Miguel e a chegada de Elói banhado em sangue – sangue de ferimentos sofridos pelo personagem num acidente de

carro –, que assiste à cena final em choque, pois quando percebe que o erro cometido pode desenrolar em mais sofrimento, tenta resolver o problema, porém, sem sucesso.

O diretor Beto Brant se notabilizou pelos filmes de ação dirigidos, sendo o principal gênero de sua filmografia¹⁶⁷. *Ação entre amigos* também se notabiliza pelo ritmo ágil e a violência características deste gênero, porém, a trama da película não se afasta do drama vivido pelo grupo de amigos durante a ditadura e no tempo em que o filme é narrado. A descoberta de que o torturador ainda estava vivo, a perseguição, a captura, a traição, as mortes e a prisão fazem parte de um enredo de um filme no estilo *thriller* policial. Segundo Xavier:

(...) muito mais voltado para o primado da trama, da velocidade dos efeitos e do grand finale desconcertante, do que para uma exploração mais funda da subjetividade, das questões que dilaceram o ex-militante diante do fracasso de um projeto político e das feridas não esquecidas, diante da tortura e do assassinato da sua mulher pelo aparelho repressivo¹⁶⁸.

A oposição entre Miguel e os outros três amigos é fundamental durante todo o filme. Desde o planejamento da ação até a execução final, Miguel é o mentor de tudo. Nervoso, explosivo e vingativo, é o único dos personagens que não consegue esquecer o passado. Em sua busca por justiça com as próprias mãos, Miguel não admite as posições contrárias dos companheiros na ação contra Correia.

O filme pode ser analisado de duas maneiras opostas com relação à Anistia brasileira de 1979. Uma possível leitura é a partir da identificação do personagem Miguel com os militantes que lutam pela revisão da lei de Anistia. Miguel, por não conseguir esquecer os acontecimentos já perdoados pela lei de 1979, acaba sendo o responsável pela morte de Osvaldo. O aviso do filme é claro, assim como Osvaldo morreu mesmo sendo inocente pela vontade de justiça/vingança de Miguel, muitos sofreriam as consequências de possíveis “revanchismos” dos antigos integrantes de grupos de esquerda, encarnados na retórica do personagem. E ainda, os adeptos da revisão da

¹⁶⁷ Dentre os filmes de ação dirigidos por Beto Brant estão *Os Matadores* (1997), *O Invasor* (2001) e *Crime Delicado* (2005)

¹⁶⁸ XAVIER, Ismail. *Op. Cit.* P. 85

anistia teriam as características do personagem Miguel, ou seja, autoritários, explosivos e inconsequentes.

Uma leitura oposta do filme pode ser feita na relação com a anistia brasileira. Como o Brasil não investigou e julgou os agentes estatais responsáveis pela repressão e crimes contra a humanidade durante a ditadura militar na sua lei de Anistia, várias feridas criadas com a tortura continuam abertas no País. As atrocidades foram esquecidas pelo Estado, mas não pelas pessoas que as sofreram, criando desejos de justiça que se transforma em justicamento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao produzir as considerações finais de um trabalho é importante realizar um panorama geral do estudo produzido, ligando pontos fazendo conexões entre eles. Longe de pretender esgotar as discussões sobre o tema do cinema nacional dos anos 90 e a sua relação com a anistia, a tentativa foi de apontar novas possibilidades e problemáticas acerca da produção cinematográfica brasileira da década de 1990.

A produção fílmica dos anos 90, além de bastante diversa, é construída em um período de mudanças nos paradigmas sociais e econômicos brasileiros. Com a ascensão do modelo neoliberal no País, a produção cinematográfica sofreu mudanças bruscas entre o período de produção dominado pela Embrafilme e a desregulamentação do setor, essa empreendida no início da década de 1990. Dessa forma, um novo paradigma de produção fílmica no Brasil vai sendo forjado, sendo agora a iniciativa privada fundamental no financiamento de novas películas.

As empresas privadas, por meio de renúncia fiscal, decidem com seus diretores de marketing os filmes que serão financiados. Os produtores e diretores necessitam desses empresários para a realização de suas películas. Em breves palavras, o dinheiro público dos impostos que seriam recolhidos pelo Estado é utilizado pelas empresas privadas para o financiamento de novos filmes. A escolha dos projetos apoiados se dá, como analisado anteriormente, com requisitos mercadológicos de marketing – como a presença de um elenco de atores famosos da tv e a possibilidade de fazer uma boa bilheteria – sem participação direta do Estado. Dada a importância da participação privada no cinema nacional, os filmes de maior circulação e bilheteria são justamente aqueles que conseguem grande aceitação dentre os diretores de marketing das empresas e, conseqüentemente, verbas para a produção, divulgação e distribuição.

Se as empresas privadas tem essa importância fundamental na decisão de quais filmes serão financiados, os enredos e abordagens mais palatáveis ao mercado e ao grande público são os maiores beneficiados. Como já afirmado anteriormente, as empresas conseguem influenciar nos roteiros dos filmes, dando preferência a roteiros rasos, impondo inclusive cortes de cenas. Assim, filmes de vanguarda e filmes que problematizam

com profundidade as dificuldades do País são deixados de lado em detrimento a filmes menos complexos e menos comprometidos com questões sociais. Há também os editais públicos de financiamento cultural, em que os diretores iniciantes ou os filmes que tem um menor apelo mercadológico conseguem ser produzidos.

Os filmes que tratam da ditadura militar, produzidos na década de 1990, passam pelas mesmas dificuldades dos outros filmes, ou seja, as abordagens e opções argumentativas dos filmes também estão em julgamento pelas empresas privadas. Assim, aqueles filmes com abordagens mais conservadoras e apaziguadoras do período militar tem maior apoio do que os filmes questionadores e que problematizam a ditadura e seus agentes.

As abordagens menos “problemáticas” do período, sem incitar “revanchismos”, que colocam a ditadura militar como um acontecimento do passado, sem reverberações no presente do Brasil como *Lamarca* (Sérgio Rezende, 1994) e *O que é isso companheiro* (Bruno Barreto, 1997), são apoiados pelas empresas. Já filmes que abordam o mesmo período, porém com destaque para as feridas ainda abertas dos anos de terrorismo de Estado, para as mudanças nos discursos dos antigos militantes de esquerda, agora integrantes dos governos e que discutem os problemas deixados pelos anos de ditadura, como os filmes *Ação entre amigos* (Beto Brant, 1998), *A terceira morte de Joaquim Bolívar* (Flávio Cândia, 2000) e *O Príncipe* (Ugo Giorgetti, 2002), são preteridos no financiamento das empresas privadas.

Além das formas de financiamento, o clima político nacional no período de produção é fundamental nas abordagens dos filmes, principalmente dos filmes que falam do passado ou que tratam de temas políticos, como os filmes aqui estudados. Assim, a década de 1990 e sua guinada econômica e social para o neoliberalismo traz mudanças na percepção das pessoas sobre os mais variados temas, inclusive sobre a ditadura militar que o país viveu. A ditadura militar passa a ser analisada a partir da realidade política e social brasileira do período de produção. Temas como a intimidade, a psique e problemas pessoais tomam à frente dos problemas e saídas coletivas para o País.

A partir dessas mudanças nas representações da ditadura militar no cinema nacional na década de 90, certas formas de representação são recorrentes, como a militância de esquerda sendo praticada maciçamente por uma juventude bem intencionada, mas ingênua. Vão sendo cristalizadas algumas formas de representar a ditadura militar e seus atores, tanto resistentes como agentes da repressão. Essas formas de abordagem são frequentemente repetidas em outras películas, dando uma característica de verdade a partir da repetição dos personagens e se inserindo também nas batalhas pela memória do período.

Por serem produzidos em uma época de discussões acerca da Lei de Anistia com a promulgação de leis que aumentaram a abrangência da política de reparação financeira do Estado, os filmes aqui estudados se inserem nas disputas ideológicas ao representarem o período da ditadura militar. Em suas leituras do passado a partir do presente, as películas optam por uma abordagem e ponto de vista da ditadura militar que privilegia um grupo ao invés de outro.

Parte das produções analisadas se coloca como defensora de um esquecimento e perdão perenes dos crimes cometidos pelo Estado durante os anos de ditadura militar. Esses filmes corroboram a ideia de que houve erros cometidos por ambos os lados, mas como o Brasil estava percorrendo seu caminho rumo ao futuro, essas disputas deveriam ser esquecidas e superadas definitivamente.

Outra parte das películas se coloca ao lado dos que advogam a revisão da Lei de Anistia. Esse outro grupo problematiza a profundidade e abrangência da anistia, que “perdoou” crimes imprescritíveis. Defendendo que o não julgamento e punição dos torturadores e seus colaboradores traz sintomas sociais e políticos terríveis para toda a sociedade, essas películas questionam a forma como a política brasileira desde o fim da ditadura foi construída a partir de acordos, não deixando espaços para “revanchismos”.

Quando se tem, no Brasil, uma relação íntima de dependência dos produtores de filmes e das grandes empresas privadas, a produção dessas películas passa pela influência dos setores de marketing das empresas financiadoras. Temas importantes nos filmes nacionais, como a ditadura militar brasileira e a revisão da Lei de Anistia, também terão influência

dessas empresas, com exceções claras, como os filmes de baixo orçamento, alternativos e financiados a partir de editais públicos.

Mesmo quando os diretores afirmam que seus filmes não pretendem fazer a defesa de um dos lados, já temos aí a defesa de um deles, pois a imparcialidade não existe. A produção fílmica ao se inserir nas disputas políticas, ideológicas e da memória no País opta por uma leitura de mundo, que, no caso dos filmes estudados, defendem ou negam a revisão da Lei de Anistia.

Algumas abordagens da ditadura militar feitas nos filmes analisados anteriormente trazem ao espectador a ideia de que a repressão foi algo isolado, comandado por poucos oficiais, sem relação com o alto escalão das Forças Armadas; que a empreitada de lutar contra o Estado ditatorial era um devaneio juvenil e estes jovens, comandados por comunistas cruéis e autoritários, fariam do Brasil uma ditadura muito mais violenta; que o perdão dado pela anistia, como em um passe de mágica, fez com que os crimes cometidos contra os cidadãos fossem esquecidos e que, uns poucos “ressentidos” insistem em revolver cadáveres, há muito sepultados e que a ditadura é algo que ficou no passado, trazendo graves consequências apenas para os envolvidos diretamente com a luta armada eles estão se colocando numa posição de negação da revisão da Lei de Anistia.

Fazer essas defesas é advogar a manutenção da Lei de Anistia de 1979 como uma anistia de “mão dupla”, negando a possibilidade de os verdadeiros delinquentes e terroristas – os agentes da repressão e seus colaboradores – sejam investigados e punidos, compactuando com uma pretensa paz social imposta a partir dos acordos políticos durante a transição democrática.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: J. Zahar Editor, 1985.
- AGUIAR, Márcio Alexander. **A Disputa pela Memória: os filmes Lamarca e O Que É Isso Companheiro?**. Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP. Assis, 2008.
- ALMEIDA, Paulo César; BUTCHER, Pedro. **Cinema. Desenvolvimento e mercado**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003
- AMANCIO, Tunico. **Artes e Manhas da Embrafilme**. Niterói: Eduff, 2000
- _____. **O Brasil dos gringos: imagens do cinema**. Niterói: Intertexto, 2000.
- BAXANDALL, Michael. **Padrões de Intenção**. A explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006
- BENTES, Ivana. **Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome**. *ALCEU*. Rio de Janeiro: PUC. Departamento de Comunicação Social. V. 8, nº 15. P. 244. 2007
- BERNADET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.
- BOURDIEU, Pierre. **Economia das Trocas Simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010
- BRITTO, Denise Fernandes. **Aspectos mercadológicos do Cinema de Retomada no Brasil**. IMESB. www.cibersociedad.net/congres2009/es/coms/aspectos-mercadologicos-do-cinema-de-retomada-no-brasil/911/ visitado em 15/09/2010.
- CALLIGARIS, Contardo. **Verdades de Autobiografias e Diários Íntimos**. In: *Arquivos Pessoais*. Revista Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol 11, nº 21. 1998.
- CAMARERO, Gloria; DE LAS HERAS, Beatriz; DE CRUZ, Vanessa. **Una ventana indiscreta – la historia desde el cine**. Madrid: Ediciones JC.
- CAPELATO, M. H. et al. **História e cinema**. São Paulo: Alameda, 2007.
- CATROGA, Fernando. **Os passos do homem como restolho do tempo**. Memória e Fim do fim da História. Coimbra: Edições Almedina. 2009.
- CHARTIER, Roger. **A História Cultural entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, Lisboa: Difel, 1990.
- CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII**. Brasília: Editora UNB, 1994
- FERRO, Marc. **Cinema e historia**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- GABEIRA, Fernando. **O que é isso companheiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- GASPARI, Elio. **A Ditadura Escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GINZBURG, Carlo. **Relações de Força**. História, retórica, prova. São Paulo: Companhia das Letras, 2002
- GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980

- GONÇALVES, Danyelle Nilin. **O Preço do Passado: anistia e reparação de perseguidos políticos no Brasil**. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2009.
- GUINOSA, Erica Kaori. **Na Cova dos Leões**: O Cinema Brasileiro sem a Embrafilme. Trabalho de Conclusão de Curso. Graduação em jornalismo. USP. 1990.
- HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. Tradução de Laís Teles Benoir. São Paulo: Centauro: 2004
- KNAUSS, Paulo. **Usos do passado e tempo presente**: arquivos da repressão e conhecimento histórico. In: VARELLA, Flavia; MOLLO, Helena M.; PEREIRA, Mateus Henrique de Faria; MATA, Sérgio da. (Org.). Tempo presente e usos do passado. 1ed. Rio de Janeiro: FGV, 2012, v. , p. 143-155
- LANGER, Johnni. **Metodologia para análise de estereótipos em filmes históricos**. História Hoje (ANPUH), <http://www.anpuh.uepg.br/histo>, v. 02, n. 05, 2004.
- LEITE, Sidney F. **Cinema Brasileiro: das origens à retomada**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo. 2005
- MACHADO, Flávia Burlamaqui. **As forças armadas e o processo de anistia no Brasil (1979-2002)**. Dissertação de mestrado em História Social, Rio de Janeiro, UFRJ, 2006
- MAESTRI, Mário & SERRA, Carlos Henrique. **Há cadáveres no armário de Bruno Barreto**. In: Revista *O Olho da História: revista de história contemporânea*. UFBA, nº 4. www.oohodahistoria.org
- MARSON, Melina Izar. **Cinema e Políticas de Estado da Embrafilme à Ancine**. São Paulo: Escrituras Editora, 2009.
- MEZAROBBA, Glenda. **Um acerto de contas com o futuro. A anistia e suas consequências – um estudo do caso brasileiro**. São Paulo: USP, 2003. 206 p. Dissertação de Mestrado, programa de pós-graduação em ciências políticas. FFLCH, São Paulo 2003.
- MIRANDA, Nilmário & TIBÚRCIO, Carlos. **Dos Filhos deste solo – mortos e desaparecidos políticos durante a ditadura militar: a responsabilidade do Estado**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2008.
- NAGIB, Lúcia. **O Cinema da retomada**. Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Editora 34, 2002.
- NAPOLITANO, Marcos. **A História depois do papel**. In: PINSKY, Carla Bessanezi. *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2006.
- NORITOMI, Roberto Tadeu. **Cinema e Política: resignação e conformismo no cinema brasileiro dos anos 90**. São Paulo: USP, 2003. 314 p. Tese de doutorado, programa de pós-graduação em sociologia. FFLCH, São Paulo 2003.
- NOVA, Cristiane. **O cinema e o conhecimento da História**. In: Revista *O Olho da História: revista de história contemporânea*. UFBA, nº 3. www.oohodahistoria.org
- NÓVOA, Jorge. BARROS, D'Assunção José (org.). **Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.
- NUZZI, Vitor. **O cinema acabou. A cidade vive**. Revista do Brasil, São Paulo, n.79 , 17 jan. 2013.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo, um balanço crítico da retomada**. São Paulo: Estação da liberdade, 2003.

- PINTO, Luciana. **O historiador e sua relação com o cinema**. In: *Revista O Olho da História: revista de história contemporânea*. UFBA, nº 6. www.oohodahistoria.org
- POLLACK, Michael. **Memória, esquecimento, silêncio**. Tradução de Dora Rocha Flaskman. IN *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, v. 2, n. 3, 1989. P 3-15
- REIS FILHO, Daniel Aarão (org.) **Versões e ficções: o seqüestro da história**. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 1997.
- RÉMOND, René. **Por uma história política**. Rio de Janeiro, RJ: UFRJ, 1996
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2008
- ROSENSTONE, R. **El pasado en imágenes**. El desafío del cine a nuestra idea de la Historia. Barcelona: Ariel. 1997.
- ROSENSTONE, Robert. **A História nos filmes, os filmes na História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.
- ROSENSTONE, Robert. **História em imagens, história em palavras: reflexões sobre a possibilidade de plasmar a história em imagens**. In: *Revista O Olho da História: revista de história contemporânea*. UFBA, nº 5. www.oohodahistoria.org
- ROSSINI, Miriam de Souza. **Rebeldes nas Telas: um olhar sobre os filme de reconstituição histórica dos anos 90**. *Revista Fênix: Revista de História e Estudos Culturais*, Uberlândia, p.01-16, 01 mar. 2006. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/PDF6/14%20-%20DOSSIE%20-%20ARTIGO%20-%20MROSSINI.pdf>>. Acesso em: 21 mar. 2013.
- SAID, Edward W. **Orientalismo**. O Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2007
- SALIBA, Elias Thomé. **As imagens canônicas e o ensino de História**. In: III Encontro: Perspectivas do ensino de História. Curitiba: UFPR, 1999.
- SALIBA, Elias Thomé. **O saber histórico na sala de aula**. In: BITTENCOURT, Circe. *O saber histórico na sala de aula*. São Paulo: Contexto, 2006.
- SANTANA, Luiz Cardoso. **As Representações da História no Cinema da Retomada**. In: *Revista Universitária do Audiovisual*. UFSCAR. www.ufscar.br/rua/site/?p=1675 visitado no dia 21/09/2010
- SANTOS, Cecília Macdowell & TELES, Edson & TELES, Janaína de Almeida. **Desarquivando a Ditadura**. Memória e justiça no Brasil. São Paulo: Editora Hucitec, 2009.
- SANTOS, Julio César dos. **Quem precisa de um cinema brasileiro?** In: *Revista Universitária do Audiovisual*. UFSCAR www.ufscar.br/rua/site/?p=1843 visitado no dia 20/09/2010
- SARLO, Beatriz. **Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007
- TEIXEIRA DA SILVA, Francisco Carlos. **Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil, 1974-1985**. In: FERREIRA, Jorge. DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.

- TELES, Edson e SAFATLE, Vladimir. **O Que Resta da Ditadura: a exceção brasileira**. São Paulo: Boitempo, 2010
- VANOYE, Francis. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994.
- XAVIER, Cíntia. **Características do cinema nacional a partir dos anos 90**. Revista Universitária do Audiovisual. UFSCAR. www.ufscar.br/rua/site/?p=1769 visitado no dia 24/09/2010
- XAVIER, Ismail. **A Ilusão do Olhar Neutro e a Banalização**. Revista Praga, nº 3. Setembro de 1997
- _____. **Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 90**. Estudos de cinema 2000. Socine, J. Gatti, F. Ramos, A. Catani e M. D. Mourão (Orgs.) ,Porto Alegre: Editora Sulina, 2001.
- _____. **Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

Matérias de Jornais e Revistas

- BERNADET, Jean-Claude. **O cinema brasileiro e o Plano Collor**. Folha de S. Paulo. 23/06/1990. P. F-3
- COELHO, Marcelo. **Lamarca é um filme brasileiro perfeito**. Folha de S. Paulo, São Paulo: 18 mai. 1994. Ilustrada.
- DÓRIA, Carlos Alberto. **O cinematógrafo do Estado**. Jornal do Brasil, 20 de março de 1998. *Opinião*, p 9.
- DUAS mulheres na saga rumo à Hollywood**. Veja. São Paulo: Ed. Abril, 21/02/1996. P 64
- FILME brasileiro some até da memória**. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 23 dez. 1992. Caderno 2, p. 1
- GONÇALVES, Marcos Augusto. **Novos cineastas querem mudar o foco**. Folha de S. Paulo, 25 de abril de 1997, *Ilustrada*. P 13-14
- JABOR, Arnaldo. **Só o mercado pode produzir talentos reais**. Folha de S. Paulo. 16 de agosto de 1994. Ilustrada. P 6
- MASSON, Celso. **Caros, ruins e você paga**. Veja. São Paulo, Editora Abril, 30 de junho de 1999, p 54-57
- NAGIB, Lúcia. **Mostra traz novos autores brasileiros**. Folha de S. Paulo, 18 de agosto de 1997, Ilustrada, p. 3
- ORICCHIO, Luiz Zanin. **Diretor retrata figura humana do guerrilheiro**. O Estado de S. Paulo, São Paulo: 06 mai.1994. Caderno 2.
- PASSARINHO, Jarbas. **A tortura e o terrorismo: Como ter na conta de justos os que, tomados de ira jupiteriana contra acusados de tortura, se negam a ver a hediondez dos terroristas?** Folha de Sp, São Paulo, p. A3-A3. 28 nov. 2006.
- SOUZA, Ricardo de. **Captadores de recurso entram em cena**. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 27 mar. 1998. Caderno 2, p. 01
- THIAGO, Paulo. **Cultura não e nem precisa ser lucrativa**. Folha de S. Paulo. 11 de agosto de 1994. Ilustrada. P 8
- UGO Giorgetti finaliza seu "Príncipe"** O Estado de S. Paulo, São Paulo, 20 jul. 2001. Caderno 2, Cinema. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2001/not20010720p2275.htm>>. Acesso em: 24 maio 2013.
- VEJA. São Paulo: Ed. Abril, 28/12/1994.

Relatórios Governamentais

Secretaria do Audiovisual - Ministério da Cultura. **Cultura no Brasil - 1995.**
Brasília: SAV/Minc, 1995.

Secretaria do Audiovisual - Ministério da Cultura. **Cultura no Brasil - 1996.**
Brasília: SAV/Minc, 1996.

ANEXOS

Filmes nacionais lançados entre 1994 e 2002:

ANO	FILME	DIRETOR
1994	A Terceira Margem do Rio	Nelson Pereira dos Santos
	Alma corsária	Carlos Reichembach
	Lamarca	Sérgio Rezende
	Não quero falar sobre isso agora	Mário Farias
	Veja esta canção	Cacá Diegues
	O efeito ilha	Luiz Alberto Pereira
1995	Carlota Joaquina, a princesa do Brasil	Carla Camurati
	A causa secreta	Sérgio Bianchi
	Cinema de Lágrimas	Nelson Pereira dos Santos
	Louco por cinema	André Luiz Oliveira
	Menino Maluquinho, o filme	Helvécio Ratton
	O Mandarin	Júlio Bressane
	O Quatrilho	Fábio Barreto
	Perfume de Gardênia	Guilherme de Almeida Prado
	Supercolosso, o filme	Luiz Ferré
	Terra Estrangeira	Walter Salles e Daniela Thomas
1996	16060	Vinícius Mainardi
	Cassiopeia	Clóvis Vieira
	O cego que gritava luz	João Batista de Andrade
	Como nascem os anjos	Murillo Salles
	O corpo	José Antônio Garcia
	Doces Poderes	Lúcia Murat
	Felicidade é...	Jorge Furtado, José Torero, João Pedro Goulart, A. S. Cecílio Neto
	Fica Comigo	Tizuka Yamasaki
	Jenipapo	Monique Gardenberg
	O judeu	Tom Job Azulay
	O lado certo da vida errada	Octávio Bezerra
	As meninas	Emiliano Ribeiro
	Mil e uma	Suzana Moraes
	O monge e a filha do carrasco	Walter Lima Jr.
	Quem matou Pixote?	José Joffily
	Sábado	Ugo Giorgetti
	Sombras de julho	Marco Altberg
	Tieta do Agreste	Cacá Diegues
	Todos os corações do mundo	Murillo Salles
1997	O amor está no ar	Amylton de Almeida
	Anahy de las misiones	Sérgio Silva
	Baile perfumado	Lírio Ferreira e Paulo Caldas
	Buena Sorte	Tânia Lamarca
	O cangaceiro	Aníbal Massaini Neto

1997	Crede-mi	Bia Lessa
	Um céu de estrelas	Tata Amaral
	Ed Mort	Alain Fresnot
	Guerra de Canudos	Sérgio Rezende
	O homem nu	Hugo Carvana
	Luz de outubro	Henrique Freitas Lima
	Os matadores	Beto Brant
	Miramar	Júlio Bressane
	Navalha na carne	Neville D'Almeida
	O noviço rebelde	Tizuka Yamasaki
	A ostra e o vento	Walter Lima Jr.
	Paixão Perdida	Walter Hugo Khouri
	Pequeno Dicionário Amoroso	Sandra Werneck
	O sertão das memórias	José Araújo

1998	Ação entre amigos	Beto Brant
	Alô!	Mara Mourão
	Amor & cia.	Helvécio Ratton
	Amores	Domingos de Oliveira
	Uma aventura de Zico	Antônio Carlos Fontoura
	Bela donna	Fábio Barreto
	Bocage, o triunfo do amor	Djalma Limongi Batista
	Boleiros	Ugo Girgetti
	Central do Brasil	Walter Salles
	Cinderela bahiana	Conrado Sanchez
	Como ser solteiro	Rosane Svartman
	Coração iluminado	Hector Babenco
	For all – o trampolim da vitória	Luiz Carlos Lacerda e Buza Ferraz
	A grande noitada	Denoy de Oliveira
	Iremos a Beirute	Marcos Moura
	Kenoma	Eliane Caffé
	La serva padrona	Carla Camurati
	Menino Maluquinho 2	Fabrizia Alves Pinto e Fernando Meirelles
	Policarpo Quaresma	Paulo Thiago
	Simão, o fantasma trapalhão	Paulo Aragão
	O toque do oboé	Cláudio McDowell
	Traição	Arthur Fontes, Cláudio Torres, José Henrique Fonseca

1999	Até que a vida nos separe	Antônio Carlos de Fontoura
	Caminho dos sonhos	Lucas Amberg
	Castelo Rá-Tim-Bum	Cao Hamburger
	Contos de Lygia	Deo Rangel
	Um copo de cólera	Aluizio Abranches
	Dois Córregos	Carlos Reichembach
	A hora mágica	Guilherme de Almeida Prado
	Mário	Hermano Penna
	Mauá – O Imperador e o rei	Sérgio Rezende
	No coração dos deuses	Gerardo Moraes
	Orfeu	Cacá Diegues

1999	Outras Estórias	Pedro Bial
	Por trás do pano	Luiz Villaça
	O primeiro dia	Walter Salles e Daniela Thomas
	São Jerônimo	Júlio Bressane
	Tiradentes	Oswaldo Caldeira
	O trapalhão e a luz azul	Paulo Aragão e Alexandre Boury
	O tronco	João Batista de Andrade
	Xuxa Requebra	Tizuka Yamasaki
	Zoando na TV	José Alvarenga Jr.

2000	Amélia	Ana Carolina
	Através da janela	Tata Amaral
	O Auto da Compadecida	Guel Arraes
	Bossa Nova	Bruno Barreto
	Cronicamente inviável	Sérgio Bianchi
	Cruz e Souza – poeta do desterro	Sylvio Back
	O dia da caça	Alberto Graça
	Estorvo	Ruy Guerra
	Eu, tu, eles	Andrucha Waddington
	Gêmeas	Andrucha Waddington
	Hans Staden	Luiz Alberto Pereira
	Minha vida em suas mãos	José Antônio Garcia
	Oriundi	Ricardo Bravo
	Quase nada	Sérgio Rezende
	A terceira morte de Joaquim Bolívar	Flávio Cândido
	Tolerância	Carlos Gerbase
	Os três zuretas	A. S. Cecílio Neto
	Villa-Lobos – Uma vida de paixão	Zelito Vianna
	Xuxa popstar	Paulo Sérgio Almeida e Tizuka Yamasaki

2001	As Feras	Walter Hugo Khouri
	O chamado de Deus	José Joffily
	Tônica Dominante	Lina Charmie
	O casamento de Louise	Betse de Paula
	Condenado à liberdade	Emiliano Ribeiro
	A hora marcada	Marcelo Taranto
	Netto perde sua alma	Beto Souza e Tabajara Ruas
	Brava gente brasileira	Lúcia Murat
	Bufo & Spallanzani	Flávio Tambellini
	Domésticas	Fernando Meirelles e Nando Olival
	Um anjo trapalhão	Alexandre Boury e Marcelo Travesso
	Lavoura Arcaica	Luiz Fernando Carvalho
	Memórias Póstumas	André Klotzel
	O grilo feliz	Walbercy Ribas
	Copacabana	Carla Camurati
	Caramuru – a invenção do Brasil	Guel Arraes
	Abril despedaçado	Walter Salles

2001	O Xangô de Baker Street	Miguel Farias
	Amores Possíveis	Sandra Werneck
	Bicho de sete cabeças	Laís Bodanzky
	Tainá – uma aventura na selva	Tânia Lamarca
	Xuxa e os duendes	Paulo Sérgio Almeida e Rogério Gomes

2002	Avassaladoras	Mara Mourão
	Bellini e a esfinge	Roberto Santucci
	Cidade de Deus	Fernando Meirelles e Kátia Lund
	Dias de Nietzsche em Turim	Júlio Bressane
	Duas vezes com Helena	Mauro Farias
	Eu não conhecia Tururu	Florinda Bolkan
	Gregório de Mattos	Ana Carolina
	Houve uma vez dois verões	Jorge Furtado
	O invasor	Beto Brant
	Latitude Zero	Toni Venturi
	Lara	Ana Maria Magalhães
	Madame Satã	Karin Ainouz
	Nem gravata, nem honra	Marcelo Masagão
	Uma onda no ar	Helvécio Ratton
	Ônibus 174	José Padilha
	Paixão de Jacobina	Fábio Barreto
	O Príncipe	Ugo Giorgetti
	Rocha que voa	Eryk Rocha
	Sonhos tropicais	André Sturm
	Surf Adventures	Arthur Fontes
	As três Marias	Aluizio Abranches
	Uma vida em segredo	Suzana Amaral
	Xuxa e os duendes 2 – no caminho das fadas	Rogério Gomes e Paulo Sérgio Almeida

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

FORMAÇÃO DOS DIRETORES ESTREANTES ENTRE 1994 E 2002

Cineasta	Característica familiar / Vínculos relevantes	Primeiro filme	Formação escolar e/ou profissional / Instituição
Ana Muylaert	Filha de Roberto Muylaert (diretor de TV)	Durval discos (2002)	Cinema (ECA)
Andrucha Waddington	Irmão de Ricardo Waddington (Diretor de novelas/Globo) Assistente de direção W. Salles, Diegues, Babenco	Gêmeas (1999)	Colégio S. Vicente de Paula (RJ)
Aluísio Abranches	Assistente de Direção de Julien Temple and Paul Mazursky	Um copo de cólera (1998)	Cinema (London Film School)

Antonio dos Santos Cecílio Neto		Felicidade é (1995)	Prática
Arthur Fontes	João Moreira Salles	Traição (1998)	Administração Mestrado cinema (NYU)
Aurélio Michiles	Pai comerciante conhecido em Manaus	Cineasta da Selva (1997)	Arquitetura (UnB) (incompleto) / Prática
Beto Brant		Matadores (1997)	Cinema (Faap)
Betse de Paula	Filha de Zelito Viana	O casamento de Louise (2000)	Ciências Sociais (UFRJ) - Cursos de roteiro e direção
Bia Lessa		Crede-mi (1997)	
Laís Bodansky	Filha de Jorge Bodansky	Bicho de 7 cabeças (2001)	Cinema (Faap)
Buza Ferraz	Neto do historiador Hélio Silva	For all (1998)	Comunicação Social – (PUC-RJ) Curso Direção (França)
Carla Camurati	Filha de pais de classe média	Carlota Joaquina (1995)	Biologia (incompleto)
Carlos Gerbase	Cineastas gaúchos da “primavera do curta”	Intolerância (2000)	Jornalismo (PUC) Prof. Cinema UFGRS
Cláudio Torres	Filho de Fernanda Montenegro e irmão de Fernanda Torres	Traição (1998)	Comunicação Visual
Daniela Thomas	Ziraldo(Pai)/G. Thomas (ex-marido)/Fernando Alves Pinto (primo)	Terra estrangeira(1995)	História (UFF) British Film Institute (Londres)
Eder Santos		Enredando as pessoas (1995)	Belas Artes
Eliane Caffé	Filha de professor universitário (titular) da USP	Kenoma (1998)	Psicologia (PUC.SP) Escuela Internacional (Cuba) / Mestrado em estética (Espanha)
Emiliano Ribeiro	Assistente produção de Roberto Farias / Jabor / Bruno Barreto etc	As meninas (1995)	Prática / ator

Fabrizia Alves Pinto	Andrucha/Meirelles/Salles / Cássio Amarante (marido) / Daniela Thomas (irmã) / Filha do Ziraldo	Menino maluquinho 2 (1998) (co-direção)	Dança (Europa) / Prática
Fernando Meirelles	Família de classe média alta paulistana	Menino Maluquinho 2 (1998)	FAU (USP)
Flávio Cândido	Walter Salles/ Cacá Diegues	A 3ª. morte de Joaquim Bolívar (1999)	Cinema (UFF)
Flávio Frederico	Ugo Giorgetti	Urbânia (2001)	Arquitetura e Cinema (USP)
Guel Arraes	Filho do ex-governador Guel Arraes	Alto da compadecida (2000)	Antropologia (Paris VII) Cinema etnográfico (Jean Rouch)
Gustavo Lipsztein		O Mar por testemunha (2001)	Engenharia (PUC) Cinema (NYU)
Helena Solberg	CacáDiegues / Arnaldo Jabor	Banana is my business (1995)	Letras/PUC/Prática
Hermano Penna		Mário (1999)	
Jorge Luiz Saes Moreno		O circo das qualidades humanas (2000)	Comunicação (Faap) Mestrado (ECA)
Jorge Wolney Atalla	Filho de Usineiro	A vida em cana (2000)	Economia (Universidade Texas) Cinema (NY Film Academy)
José Araújo		Sertão das memórias (1997)	Faculdade de Letras (CE) Cinema na San Francisco State University
José Henrique Fonseca	Trabalhos com Hector Babenco e com W. Salles / filho de Rubem Fonseca	Traição (1998)	
José Padilha		Ônibus 174 (2002)	Administração de empresas / Cinema – EUA
Karin Ainouz	Walter Salles (Foi roteirista de Abril despedaçado)	Madame Satã (2002)	Arquitetura (CE) Mestrado (NYU) Crítica Cultural (Whitney Museum of American Art)

José Roberto Torero		Felicidade é (1995)	ECA/USP
Kátia Lund	Meirelles / Waddington / Irmãos Salles	Cidade de Deus (2002)	Literatura (Brown University)
Lina Chamie	Filha de Mário Chamie Amiga de Tata Amaral	Tônica Dominante (2001)	Graduação New York University (EUA) Música e Filosofia Mestrado Manhattan School of Music (EUA) Mestrado em cinema (ECA)
Lírio Ferreira	R. Svartman / Paulo Caldas / Cláudio Assis	Baile Perfumado (1997)	Fac. Comunicação (UFPE)
Lucas Amberg		Caminho dos sonhos (1998)	Universidade do Sul da Califórnia
Lúcia Murat		Doces poderes (1996)/Brava gente	Economia
Luiz Alberto Pereira		O efeito ilha (1994)	Cinema (ECA)
Luiz Fernando Carvalho		Lavoura arcaica (2001)	Letras / arquitetura
Mara Mourão	Georgetti, V. Mainardi	Alô!? (1998)	Cinema (Faap) NYU
Marcus Moura		Iremos a Beirute (1998)	Universidade Ceará/ Bolsista em Cuba
Mauro Farias	Filho de Roberto Farias	Não quero falar sobre isso agora (1991)	Economia
Mauro Lima	Sílvia Lima (Pai /Publicitário)	Loura incendiária (1996)	Autodidata Cinema (Faap, inconcluso)
Michael Ruman		Bammer Sac (84) (Animação) Os Xeretas (2001)	Cinema (ECA)
Mirella Martinelli		Terra do mar (1997)	ECA /prática
Monica Schmiedt	Alberto Salvá	Antártida- o último continente (1997)	Prática

Monique Gardenberg		Jenipapo (1996)	Economia Cinema (NYU)
Paulo Aragão	Renato Aragão	Simão, o fantasma trapalhão (1998)	S/f
Paulo Caldas		Baile Perfumado (1997)	Fac. Comunicação/ (UFPE)
Ricardo Bravo	Pai empresário de comunicação	Oriundi (2002)	Cinema (NYU)
Ricardo Dias		No rio das amazonas (1995)	Biologia / ECA Mestrado EUA
Roberto Santucci filho		Bellini e a esfinge (2001)	UCLA (EUA)
Rosane Svartman	João Luiz de Oliveira (Prof.)/ assist. Cacá Diegues e Sérgio Rezende	Como ser solteiro (1998)	Cinema (UFF)
Rosemberg Cariry		A saga do Guerreiro Alumioso (1993)	Filosofia / Seminários católicos
Sandra Kogut		Lá e cá (1995)	
Sandra Werneck	David Neves, Antonio Calmon e Sergio Rezende	Pequeno dicionário/Amores possíveis	Psicologia (PUC-RJ) Experiência na Holanda
Sérgio Machado	W. Salles, Waddington,	Onde a terra acaba (2001)	Jornalismo
Sérgio Silva		Anahy de las missines(1997)	Prof. Universitário/ Prática
Susana Moraes	Vinicius de Moraes (pai)/Ruy Guerra	Mil e uma/1995 (financiamento Tv espanhola)	Prática (teatro e direção de novelas)
Tânia Lamarca	Assistente de Direção Arnaldo Jabor / T. Yamazaki	Buena sorte (1997)	Columbus University Young filmmakers (NY) Estágio MGM
Tata Amaral	Jean-Claude Bernardet	Um céu de estrelas (1996)	Equipe/ECA
Toni Venturi		O velho (1997)	Cinema (Riverson University/Canadá)
Vinicius Mainardi	Irmão de Diogo Mainardi	16060 (1997)	Brooks Institute (EUA)

Walter Salles	Filho de Walter Moreira Salles (dono do Unibanco e ex-embaixador)	A grande arte (1990)	Economia (PUC-RJ) Mestrado em Comunicação Audiovisual (Univ. Califórnia)
Luiz Villaça	Casado com Denise Fraga	Por trás do pano (1999)	Publicidade (ESPM)
Walter Rogério		2348/72 (1991)	Cinema (ECA)

Quadro produzido a partir de tabela em NORITOMI, Roberto Tadeu. *Cinema e Política*. Resignação e conformismo no cinema brasileiro dos anos 90. Tese de doutoramento apresentada no Programa de Pós-Graduação de Sociologia da Universidade de São Paulo em 2003. P 91