



Presidente Juscelino Kubitschek - Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal

Estudo Histórico do Cinema Brasileiro Mediante
Importantes Autores e Obras

Roberto Minadeo



Revista
Instituto Histórico Geográfico do Distrito
Federal

Estudo Histórico do Cinema Brasileiro Mediante Importantes Autores e Obras

Roberto Minadeo

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3464917656190533>

Recebido/Recibido/Received: 15/02/2025

Aceito/Aceptado/Accepted: 20/02/2025

Publicado/Publicado/Published: 23/05/2025

Resumo: O cinema brasileiro se consolidou ao longo do tempo como fonte de entretenimento, crítica social e difusão de ideias, tendo entrado em simbiose com outras mídias e formatos de distribuição, como a TV e o *streaming*. Além disso, é rico pelo grande volume de premiadas produções, consistentes e de elevada qualidade ao longo de várias décadas – desde “O Pagador de Promessas”. Também cabe apontar a importância da Vera Cruz, de Mazzaropi, de Zé do Caixão e do Cinema Novo. Com o financiamento de obras cinematográficas por meio de redes televisivas, a mídia cinematográfica foi reforçada – como “O Auto da Compadecida” aponta.

Abstract: Brazilian cinema has established itself over time as a source of entertainment, social criticism and dissemination of ideas, having entered symbiosis with other media and formats of distribution, such as TV and streaming. In addition, it is rich in the large volume of award-winning, consistent and high-quality productions over several decades – since “O Pagador de Promessas”. It is also worth mentioning the importance of Vera Cruz, Mazzaropi, Zé do Caixão and Cinema Novo. With the financing of cinematographic works through television networks, the cinematographic media was strengthened – as “O Auto da Compadecida” points out.

Introdução

Este artigo usa uma abordagem de história empresarial para analisar o Cinema Brasileiro. Ademais, cada filme/empreendedor apresentado é tratado como um Estudo de Caso. Isso ocorre pois o artigo apenas inclui filmes que foram objeto de estudos acadêmicos em profundidade e, na medida do possível, de mais de uma fonte. Tais estudos são oriundos de Revistas ou de Congressos. Em algumas situações, foram incluídos filmes emblemáticos tratados por livros tidos por especializados em cinema. Artigos que fazem comparações entre obras ou

autores, ou que aplicam modelos teóricos não foram usados. Textos que comparam obras à luz de elementos sociais ou políticos também não foram empregados. A adoção de tais critérios permite perceber a dificuldade em encontrar fontes que puderam ser utilizadas.

A elaboração do artigo foi efetuada ao longo de um considerável lapso temporal, de modo a robustecer a busca de fontes – em especial focadas no Google Acadêmico e no Portal da CAPES.

Dessa forma, pode-se apontar que o artigo se valeu das ideias de Yin a respeito de Estudos de Casos.

Metodologia

Um estudo de caso pode ser considerado perfeito por três modos: a) o melhor modo é mostrar que a informação é relevante ao estudo do caso; b) cabe mostrar convincentemente que se gastou esforço exaustivo buscando evidências; isto não significa que se deve colecionar literalmente toda a evidência – tarefa impossível – mas que os fatos mais críticos mereceram completa atenção; e c) não é provável que um estudo de caso esteja completo se o estudo terminou porque os recursos se esgotaram (YIN, 2005).

1) Alberto Byington – Um Pioneiro

Alberto Byington Jr. foi o produtor do primeiro filme nacional sonoro inteiramente sincronizado, *Coisas nossas* (Wallace Downey, 1931). Como criador dos estúdios Sonofilms, Byington fez com a Cinédia a trilogia musical “Alô! Alô! Brasil!” (Wallace Downey, João de Barro, Alberto Ribeiro, 1935), “Estudantes” (Wallace Downey, 1935) e “Alô, alô, carnaval!” (Wallace Downey e Adhemar Gonzaga, 1936). No fim dos anos 1930, a Sonofilms lançou o gênero chanchada, com “Banana da terra” (Ruy Costa, 1939) e “Laranja da China” (Ruy Costa, 1940) (FREIRE, 2013).

Sem formação universitária, mas com experiência prática, o imigrante norte-americano Alberto Byington encontrou trabalho com facilidade no campo da engenharia elétrica. Casou-se com Pérola Byington em 1901. O jovem casal, pai de Alberto Byington Jr., se instalou em Sorocaba e aí, em 1901, Alberto Byington adquiriu a Empresa Elétrica de Sorocaba, que possuía uma pequena usina térmica. Mudou-se a Campinas, onde Alberto organizou em 1904 a Cavalcante, Byington & Cia., que daria origem à Companhia Campineira Luz e Força. Aos poucos, Alberto prosseguiu na estratégia de compra e construção de pequenas usinas elétricas na região. Em 1911, a Companhia Campineira Luz e Força assinou contrato com a prefeitura de Campinas para concessão de energia e exploração do serviço de bondes elétricos, que começaram a circular em 1912; adquiriu o material da Companhia Campineira de Carris de Ferro, que em 1879 tinha dado início ao tráfego de bondes com tração animal, utilizando mulas e passou a chamar-se Companhia Campineira de Tração, Luz & Força – introduzindo bondes elétricos na cidade. Criou em 1912 a Companhia Telefônica do Paraná para explorar essa concessão no estado. Em 1913, Alberto Byington se tornou representante no Brasil da recém-criada empresa *The Southern Brazil Electric Company, Limited*, de capitais ingleses. Pela Byington & Sundstrom, Alberto Byington foi um dos responsáveis pela complexa construção da ponte Hercílio Luz, que ligou a ilha de Santa Catarina, onde se situa Florianópolis, ao continente, inaugurada em 1926, depois de quatro anos de obras. Antes da crise 1929, vendeu à Electric Bond and Share sua firma – a Empresas Elétricas Brasileiras. Byington também representou no Brasil a Westinghouse Electric, que exportava controladores e freios de bondes elétricos (FREIRE, 2013).

Em 1928, o norte-americano Wallace Downey, da Columbia, veio ao Brasil criar em São Paulo a filial brasileira da empresa, com recursos da Byington & Cia. Foi feito um estúdio de gravação próximo à Byington & Cia., em São Paulo, uma fábrica para a gravação dos discos na capital paulista e outra no Rio de Janeiro. Downey manteve-se no negócio como supervisor artístico (FREIRE, 2013).

Em 1930, aos 28 anos, Alberto Jackson Byington Júnior, já dono de uma posição de destaque nas empresas do pai, casou-se com Elisa de Arruda Botelho, filha

de um rico fazendeiro de sobrenome tradicional. A Byington & Cia lançou em 1931 o Fonocinex – para exhibições em salas de cinema. Nesse ano, Alberto Byington Júnior financiou o filme musical *Coisas nossas* (FREIRE, 2013).

2) Importantes Produções Nacionais

Em 1929, somou-se o cômico à produção dos filmes brasileiros do gênero musical e carnavalesco. Surgiu, então, o primeiro filme considerado totalmente sonorizado: “Acabaram-se os Otários”, com direção de Lulu de Barros, produção que apontou para o potencial das comédias musicais (FERREIRA, 2006).

“O Guarani”, de 1857, tornou-se mito fundador da nação. Carlos Gomes fez uma versão em ópera em 1870, cujo sucesso foi um primeiro reconhecimento artístico do jovem País. A obra de José de Alencar foi adaptada ao cinema 11 vezes, de 1908 a 1996, sendo oito de 1908 a 1926 (SCHVARZMAN; IANEZ, 2012).

Dos nove romances escritos por Machado, quatro foram levados ao cinema: “Iaiá Garcia” (1878), “Memórias póstumas de Brás Cubas” (1880), “Quincas Borba” (1891) e “Dom Casmurro” (1899). Dos romances machadianos, com quatro filmes, “Memórias” é o que recebeu mais versões ao cinema até esta data (MORAES, 2013).

“Rio 40 Graus” (1955, roteiro e direção de Nelson Pereira dos Santos) é tido por inspirador do Cinema Novo, tendo impacto na sociedade. Para o chefe de polícia, Meneses Cortes, a obra deveria ser proibida, por mostrar meninos favelados vendendo amendoins no Maracanã. A obra se parece a um documentário que mostra as contradições nacionais, com drama e comédia: a namorada grávida de um policial, um casal às vésperas do casamento, malandros, um torcedor fanático e um jogador de futebol que “amarela” no jogo decisivo. A obra fez escola, gerando outros filmes que retratam o país (DELGADO, 2024).

Os anos 1960 foram o período mais rico e plural de nossa cinematografia, com três destaques: Mazzaropi, Zé do Caixão e o Cinema Novo. Clássicos: Vidas

Secas (Nelson Pereira dos Santos, 1963), São Paulo S/A (Luís Sérgio Person, 1965) e O Pagador de Promessas (Anselmo Duarte, 1962, vencedor da Palma de Ouro em Cannes), (BIAGIOLI; BEYER, 2013). A França, aliás, sempre viu com bons olhos nosso cinema, e seu Festival de Cannes coroou com premiação máxima a produção brasileira “O Pagador de Promessas”, em 1962. Fernanda Torres (“Eu Sei Que Vou Te Amar”, 1986) e Sandra Corveloni (“Linha de Passe” 2008) também foram premiadas em Cannes (FUJITA, 2009).

Mazzaropi fez 33 filmes, na maioria populares comédias de costumes, com temáticas cotidianas a partir do ideal do caipira. Tantos que migravam à cidade encontravam nesses filmes um contato com a vida que haviam largado. O Jeca foi a vitória da inocência sobre o progresso; não são raros os filmes em que o fuge do progresso com sorte e astúcia, como em “O Puritano da Rua Augusta”, onde Jeca vê a degradação de sua família e volta ao campo. Além de criar uma personagem, Mazzaropi foi um homem de negócios: seis de seus filmes estão entre as 50 maiores bilheterias brasileiras de todos os tempos. O Cinema de Mazzaropi ia na contramão dos intelectuais brasileiros, por ser um momento de expansão econômica e de novas correntes de pensamento. Após ganhar prestígio como ator na Vera Cruz, lançou sua própria produtora, a PAM Filmes – que jamais precisou de recursos públicos. O primeiro filme da PAM foi o Chofer da Praça (1959). Com a morte de Mazzaropi no começo dos anos 1980, a produtora faliu e leiloou seus equipamentos (BIAGIOLI; BEYER, 2013).

Hugo Niebeling foi indicado ao Oscar de Melhor Documentário por “Alvorada” (1962, em uma produção da Alemanha), em torno da modernização brasileira, focando em especial a arquitetura da recém-inaugurada capital Brasília e do Palácio da Alvorada (HAURELHUK, 2008).

O tropicalismo é um movimento mais crítico da sociedade e do momento político brasileiro de sua época; foi influenciado pelo Cinema Novo, em especial por “Deus e o diabo na Terra do Sol” (Glauber Rocha, 1964). O Cinema Novo tinha uma estética de repúdio à retórica intelectualizada, buscava uma linguagem simples para mostrar o povo ao povo, com ideias claras e diretas. O grupo tropicalista tinha como seus maiores representantes, Gilberto Gil, Tom Zé,

Torquato Neto, os Mutantes, Gal Costa e Caetano Veloso. Os filmes “Macunaíma” e “Bye Bye Brasil” mostram Brasis diferentes: um estereotipado, divertido e jocoso, e o outro, um país de diferenças e de contrastes. Ambos se enquadram em uma estética tropicalista pela busca de uma identificação nacional, ainda que caricata. Podem-se unir estes filmes em relação à época em que foram rodados: a ditadura militar. A audácia de interpretar culturalmente o Brasil e buscar uma identidade nacional foi brilhante. Pode-se dizer que estes dois filmes marcaram o começo e fim do Tropicalismo (RODRIGUES, 2014). “Macunaíma” (Joaquim Pedro de Andrade, 1969) adapta ao cinema a obra homônima, de 1928, de Mário de Andrade – que, como outros da Semana de Arte de 1922, buscou compreender o Brasil. O filme é criativo e com elevado senso de brasilidade mediante elementos de diversas áreas do conhecimento artístico. O personagem-título nasce na mata, como indígena, e representa o povo brasileiro. Macunaíma se torna branco e vai a São Paulo procurar o amuleto muiraquitã, recebido de sua falecida esposa, e, quando é encontrado, volta à mata. O filme traz elementos de nossa formação cultural: o indígena, o negro, o branco, o rural, o urbano, o deslumbramento e a preguiça. O mesmo diretor faz “Os Inconfidentes” (1972), do qual também faz o roteiro, junto com Eduardo Escorel, com poemas de Tomás Antonio Gonzaga, Alvarenga Peixoto, Cláudio Manoel da Costa e Cecília Meireles; também usa diálogos, que foram retirados dos “Autos da Devassa”. De forma corajosa, provocadora e irônica, aponta o papel dos intelectuais na Inconfidência. O filme mostra uma visão diferente da versão oficial (RODRIGUES, 2014; MACHADO, 2019).

“Bye Bye Brasil” (Cacá Diegues, 1979) retrata um grupo mambembe que viaja pelo interior do Brasil, parando em cidades pobres e fazendo shows onde não há televisão e a caravana oferece divertimento. Os três artistas principais recebem o reforço do sanfoneiro Ciço e sua esposa Dasdô. O caminho pela transamazônica até Altamira é rico em imagens do Brasil do interior nos fins da década de 1970. Dasdô e Ciço se fixam em Brasília, onde fazem shows a seus conterrâneos nordestinos. O filme mostra ao Brasil urbano a vida nos recôncavos do país, a pobreza, a falta de recursos, a fronteira extrativista, o desenvolvimento

unido ao subdesenvolvimento (RODRIGUES, 2014).

“Estética da fome”, escrito por Glauber Rocha em 1965 para um evento na Itália, é um texto seminal que baseia o que se denominou Cinema Novo. Troca-se o discurso político-sociológico dos anos 1960/1970 de denúncia ante a pobreza, para se buscar um sentido onírico à miséria latino-americana. Rocha abandona um estilo paternalista recheado de chavões europeus em sua visão do Terceiro Mundo e propõe uma violência estética simbólica, para evitar a folclorização da miséria. Tal ideário é vazado em “Vidas secas” e “Deus e o Diabo na terra do sol”. A crueza do sertão é realçada no corte chapado, na montagem, na imagem, na fotografia cheia de contrastes e pela câmera na mão (BENTES, 2007). “Getúlio Vargas” (Ana Carolina, 1974) é uma situação de resistência às forças que ameaçavam o país, sem questionar o autoritarismo desse personagem e dos regimes que foram por ele liderados. Talvez caibam reflexões a respeito da figura autoritária que, disfarçada com os mais variados matizes, sobrevive na sociedade brasileira (ALMEIDA, 2007).

Destaques de coprodução da Embrafilme de 1974 a 1979: “Lição de amor” (Eduardo Scorel, 1974), “Xica da Silva” (Carlos Diegues, 1974), “Mar de rosas” (Ana Carolina, 1975), “Anchieta José do Brasil” (Paulo Cesar Saraceni, 1976), “Doramundo” (João Batista de Andrade, 1976), “A idade da Terra” (Glauber Rocha, 1977), “Gaigín” (Tizuka Yamazaki, 1978), “Eles não usam black-tie” (Leon Hirszman, 1979), “Beijo no asfalto” (Bruno Barreto, 1980), “Memórias do cárcere” (Nelson Pereira dos Santos, 1983) e “O homem da capa preta” (Sergio Rezende, 1985). Nos anos 1980 a Embrafilme enfrentou a crise econômica, a produção nacional caiu; em 1990 ela foi extinta (AMANCIO, 2007).

“Eles não usam black-tie” (Leon Hirszman, 1979) traz um jovem operário que nega o passado de luta do pai, líder sindical vivido por Gianfrancesco Guarnieri, e fura a grave da fábrica no ABC paulista. Os militares comandavam o país, punindo qualquer tentativa grevista. A partir de um conflito familiar, a obra permite ao espectador acompanhar o conflito externo, e os problemas de uma humilde família de brasileiros (MACHADO, 2019).

“A hora da estrela” (1985, direção e roteiro de Suzana Amaral) é um drama. A

Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine) o julga um dos 100 melhores filmes brasileiros. O filme traz Macabéa (Marcélia Cartaxo), nordestina órfã, que vai para São Paulo e encontra um trabalho de datilógrafa. Mora em uma pensão e vive com poucas emoções. Sua indiferença a tudo que se passa a seu redor é chamativa. A nordestina pobre, sem conhecimentos de mundo e sem maldades é clara na obra fílmica. Aprecia a Rádio Relógio, com suas informações enciclopédicas entre as horas. Conhece Olímpico de Jesus (José Dumont) e começam a namorar. Mas, é trocada por Glória (Tamara Taxman), colega de Macabéa. Glória recomenda que Macabéa vá à cartomante (Fernanda Montenegro), que diz à Macabéa que sua vida mudaria de repente, pois ela se casaria com um gringo lindo. Macabéa fica feliz, porém, ao atravessar a rua, é atropelada e morre. Clarice Lispector desvenda o preconceito social brasileiro, ao mostrar as relações assimétricas de poder entre ricos e pobres, norte e sul. Marcélia Cartaxo chega à Macabéa da Lispector, cuja obra de igual nome baseou o filme. A epifania final de Macabéa e seus momentos do cotidiano são os pontos que fazem com que tal obra literária pudesse ser tão bem traduzida à linguagem cinematográfica. As premiações de Cartaxo mostram sua performance: Urso de Prata de melhor atriz do Festival de Berlim e melhor atriz do Festival de Brasília (RODRIGUES, 2018).

“O Beijo da Mulher Aranha” (1985), foi produzido por David Weisman e indicado ao Oscar de melhor filme. A direção foi do argentino naturalizado brasileiro Hector Babenco, indicado ao Oscar de melhor diretor. O filme foi rodado em São Paulo, adaptado de um romance de Manuel Puig – tendo Leonard Schrader sido indicado ao Oscar de melhor roteiro. Narra a história de dois presos muito diversos Luis Molina (William Hurt, vencedor do Oscar de melhor ator) e Valentin Arregui (Raul Julia, de Porto Rico) que dividem uma cela prisional – tendo que aprender a conviver e vindo a se tornarem amigos. Sonia Braga também participou nesse filme; ela havia protagonizado o filme brasileiro de maior bilheteria de todos os tempos, “Dona Flor e Seus Dois Maridos” (1976, exibido por quatro meses em Nova Iorque) e “A Dama Da Lotação” (1978). Também trabalhou com Clint Eastwood em “Um Profissional Do Perigo” (“The

Rookie”, 1990) (HAURELHUK, 2008).

3) O Cinema da Retomada e Após a Retomada

Houve apoio governamental mediante o Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro, entre 1994 e 1998. “Carlota Joaquina” (1995, Carla Camurati, em seu primeiro trabalho de direção) teve roteiro de Carla Camurati e Melanie Dimantas e foi produzido pela Copacabana Filmes. É tido como o filme que marca o renascer do cinema nacional, pela conquista expressiva de 1.286.000 espectadores, superando os pouco mais de 270 mil do público total dos poucos filmes nacionais do ano anterior. Valeu-se de uma distribuição estratégica, que focou as possibilidades educativas via Projeto Escola, além de ir à TV aberta. O filme captou recursos de noventa e oito empresas, utilizando-se de verbas governamentais apenas através do Prêmio Resgate. Bianca de Felippes e Carla Camurati criaram a Copacabana Filmes, com foco no atendimento às necessidades do mercado. O filme é histórico e, ao mesmo tempo, uma comédia satírica: os traços mentais são enfatizados fisicamente. A obra foca detalhes das celebridades da época, quais anti-heróis: uma rainha demente, uma princesa devassa, um D. João medroso e obcecado por comida. Apenas D. Pedro é herói, ao proclamar a independência. A trama conta a história de Carlota Joaquina (Marieta Severo), espanhola que aos 10 anos de idade foi prometida em casamento a Dom João VI (Marco Nanini), que, depois de assumir o trono, se muda ao Brasil em 1808 temendo a invasão de Bonaparte. Conhecida por ter vários amantes ao longo da vida, Carlota inicialmente se recusa a morar em terras brasileiras, mas cedendo à insistência do marido vai à colônia, onde também vive diversas relações extraconjugais. Após voltar a Portugal, Carlota deixa seu filho Dom Pedro I (Marcos Palmeira) como governador do Brasil (CAMPOS, 2005; IZÍDIO, 2011; YASHINISHI, 2022).

Com a ótica de mercado, vieram sucessos de outros produtores: “Central do Brasil”; “Deus é Brasileiro”; “O Auto da Compadecida”; “Lisbela e o Prisioneiro”; “Cidade de Deus” e “Carandiru” (CAMPOS, 2005; IZÍDIO, 2011).

Em 2000, “O Auto da Compadecida” teve 2.157.166 espectadores – apesar de que a minissérie no qual se baseou já havia ido ao ar pela Globo. Adaptação da peça teatral homônima de Ariano Suassuna (que faz referências a Cervantes e Shakespeare, unidos à cultura popular), o filme foi premiado no Grande Prêmio do Cinema Brasileiro como Melhor Diretor (Guel Arraes), Melhor Ator (Matheus Nachtergaele) e Melhor Roteiro (Guel Arraes e Adriana Falcão). Participou de premiações internacionais, como o Cartagena Film Festival e Viña del Mar Film Festival, além de outros prêmios e indicações. A trama se passa em Taperoá, sertão da Paraíba no início do século XX e apresenta dois sertanejos, João Grilo (Matheus Nachtergaele) e Chicó (Selton Mello), que entram em confusões e situações cômicas envolvendo personagens como o padeiro da cidade e sua esposa (Diogo Vilela e Denise Fraga), o padre e o bispo (Rogério Cardoso e Lima Duarte), o coronel e sua filha (Paulo Goulart e Virgínia Cavendish), o cangaceiro (Marco Nanini), dentre outros. João Grilo e outros do núcleo central são assassinados pelo cangaceiro, levados a julgamento celestial, acusados pelo diabo (Luís Melo), julgados por Jesus Cristo (Maurício Gonçalves) e advogados por Nossa Senhora, a Compadecida (Fernanda Montenegro). O forte tom cômico e satírico, a força do enredo e o elenco contribuíram ao sucesso da obra TV e no cinema (MACHADO, 2019; YASHINISHI, 2022).

“Domésticas” (2000, direção de Fernando Meirelles e Nando Olival) traz um grupo de amigas, domésticas, e a forma com a qual enfrentam as alegrias e dores cotidianas. A obra mescla humor e seriedade ao tratar tais problemas. O elenco transmite elevada credibilidade – o que realça o valor do roteiro e dos diretores (MACHADO, 2019).

“Ônibus 174” (2002, obra de estreia do diretor José Padilha, que atuou com Felipe Lacerda) retrata um sequestro acompanhado pela TV, mostrando o caos vivido em uma cidade brasileira, e as origens da violência urbana. A obra ganhou diversos prêmios e abriu as portas a Padilha (Tropa de Elite, refilmagem de RoboCop e série Narcos (MACHADO, 2019).

“Na estrada”, “Diários de Motocicleta”, “Central do Brasil” e “Terra Estrangeira”: os títulos das principais obras do diretor Walter Salles evocam questões ligadas

à busca e ao movimento. Salles combina, no deslocamento dos personagens, elementos psicológicos, políticos e socioculturais (AMÂNCIO, 2017).

“Terra estrangeira” (Walter Salles e Daniela Thomas, 1995) tem uma trama dupla: no Brasil, Manuela e Paco, mãe e filho de ascendência basca, moram em um pobre apartamento, cheio de referências ao País Basco; em Portugal, dois brasileiros, Alex e Miguel, atuam no tráfico de pedras preciosas e outros bicos. Manuela tem um sonho antigo: visitar a terra natal. Ao saber pela TV do confisco das poupanças pelo governo, a personagem vê ruir suas ilusões e sofre um colapso fatal, pois suas economias seriam usadas na viagem. Paco desejava uma carreira no teatro, mas, após a morte da mãe, sem recursos e com futuro incerto, faz o negócio que um traficante lhe propusera, indo a Portugal, de onde pretende ir a San Sebastian, cumprindo o desejo materno. Essa viagem simboliza um mergulho em busca de suas raízes. O filme destaca a crise trazida pelas medidas econômicas. O imaginário lusitano torna-se mítico, incluindo a grande carcaça encalhada que simboliza o filme. A partida de Paco é também a cena de despedida do Brasil: a ação passa a se desenrolar em Lisboa, onde o trompetista Miguel vive com a namorada, Alex. Incapaz de se sustentar apenas com a arte e afeito ao uso de drogas, ele também recorre a atividades ilícitas. Paco deve ir a seu encontro ao chegar a Portugal. Contudo, disposto a deixar o país e viver “na Europa”, em suas palavras, Miguel tenta enganar Igor, vendendo, por sua conta, o produto do contrabando. Há uma conexão entre Lisboa e São Paulo – que é o maior centro financeiro e corporativo da América do Sul, e representa mais de 10% do PIB brasileiro. É dos municípios mais populosos do planeta, com mais de 12 milhões de habitantes. Lisboa tem uma população de meio milhão de pessoas. Outra diferença marcante – desta vez, entre São Paulo e todo o território português – diz respeito ao fluxo migratório: enquanto Portugal é o segundo país europeu com o maior número de emigrantes (2,3 milhões ou 22% da população vivem no exterior), São Paulo é um dos principais destinos de imigrantes brasileiros e estrangeiros: mais da metade dos imigrantes registrados no Brasil estão ali, englobando japoneses, italianos, bolivianos e portugueses. No filme, portanto, os brasileiros fazem o caminho inverso, mas o

estigma do colonizado não é abandonado. Ele é representado, sobretudo, por Alex, jovem que trabalha como garçomete, sendo explorada pelo patrão português, que a considera preguiçosa e desonesta, “como todos os brasileiros”. Em outra cena, ao vender seu passaporte a espanhóis, por um preço bem abaixo do desejado, ela tenta argumentar: “Mas ele é novo”, ao que eles respondem, com desprezo: “é brasileiro; não vale nada” (PEREZ, 2013; AMÂNCIO, 2017). “Central do Brasil” (1998, Walter Salles Jr.) foi indicado ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro. Traz Josué, um menino que quer se encontrar com seu pai, após a morte da mãe. Para tal, pede os serviços de Dora (Fernanda Montenegro), que trabalha na estação de trem da Central do Brasil, escrevendo cartas para analfabetos – e ficando com o dinheiro dos selos. O filme venceu 29 prêmios ao redor do mundo, incluindo três que são indicadores ao Oscar: o Urso de Ouro de Berlim, o BAFTA de Melhor Filme em Língua Não-Inglesa e o Globo de Ouro de Melhor Filme Estrangeiro. Além disso, Fernanda Montenegro foi indicada na categoria de Melhor Atriz, a segunda sul-americana a tal distinção. Josué, de nove anos, perde a mãe, atropelada à frente da estação. Dora se vê obrigada a tomar conta dele. Após tentar deixá-lo em um centro ilegal de adoção e de tráfico de órgãos, ela o acompanha em um périplo país afora, em trem, ônibus e de carona, à busca do pai. Essas experiências os unem de maneira marcante. O filme opõe a frieza do mundo urbano ao cenário rural carregado de sensibilidade, com espaço ao diálogo, onde a palavra tem valor, e ainda se nota a existência de imagens e das cartas carregadas de promessas. Tal obra rompe com a estética do cinema novo, pois não traz sua visão crua do sertão, mas abre espaço ao lúdico. É um mundo rude, mas com espaço à inocência, apontada na recepção que o pequeno Josué recebe. Enfim, o filme apresenta uma linguagem mística que encanta. O sertão é um *locus* de conciliação social e devolve a cidadania, sendo uma terra prometida, um retorno dos que não foram bem-sucedidos nas grandes cidades. Enfim, trata-se de uma cidadezinha urbanizada com casas simples, onde o menino se insere em uma família de carpinteiros. Não há conotações politizadas, mas afetivas. O roteiro é simples, com uma narrativa linear focado em personagens que encarnam seres humanos comuns:

um menino em busca de um pai desconhecido e uma mulher dura e seca, que sobrevive escrevendo cartas – que, muitas vezes, não as envia – em nome dos analfabetos que a procuram. Juntos viajam Brasil afora, vivendo as mazelas do interior. Dora volta a ser passível aos sentimentos, graças ao tempo dividido com Josué, também forçado a amadurecer na escola da vida. Ao retomarem essa faceta, sem qualquer abordagem melodramática, viajam e emprestam ao espectador uma identidade, que engloba a obscurecida vida pacata do país. O diretor define a obra como a busca de um menino pelo pai, a busca de uma mulher por seu coração e a busca de um país por suas raízes. O filme foge do estereótipo do Brasil do carnaval, criticando o materialismo e o individualismo. A oposição de atitude entre a criança esperançosa por encontrar o pai e a mulher amarga pela mísera vida que leva é ilustrada pelo aumento gradual da cor da obra à medida que saem da cidade e se aproximam do campo (PELLEGRINI, 1999; PRATS, 2005; BENTES, 2007; HAURELHUK, 2008).

Bezerra *et al.* (2017) afirmam que “Mauá – O Imperador e o Rei” (Sérgio Rezende, 1999) é útil no ensino para todas as gerações, em função do empreendedorismo do protagonista, com realizações como: a Cia. de Navegação do Amazonas, a canalização do Rio Maracanã, a iluminação do Rio de Janeiro, a construção da primeira ferrovia do país, a criação do que veio a ser conhecido como o segundo Banco do Brasil e o Estaleiro Ponta de Areia – das primeiras indústrias do país, fruto de aproveitar a oportunidade da volta das tarifas sobre os produtos importados após a volta da família real a Portugal. Os autores apontam que no filme Mauá assume como erro o fato de ter aberto um banco no Uruguai, também apontam no empresário um viés de excesso de confiança na atitude de abrir tal banco. Finalmente, apontam que Mauá exagerou, ao se julgar o mentor das melhorias ocorridas no país.

“O Invasor” (Beto Brandt, 2001) traz três sócios de uma construtora que enfrenta um problema: o majoritário quer sair do negócio. Os outros dois contratam um assassino profissional para matá-lo. Mas, o bandido se mete na empresa como se fosse sócio e se envolve com a filha do majoritário. O filme narra tudo de modo frenético e angustiante. Dependendo do ponto de vista, todos são invasores, o

que traz uma sensação de surpresa constante (MACHADO, 2019). Quatro dos cinco filmes brasileiros mais vistos de 2002 a 2004 se apoiam em fatos: a) “Cidade de Deus” (Fernando Meirelles, 2002, baseado no livro homônimo de Paulo Lins, a partir de pesquisas da antropóloga Alba Zaluar); b) “Carandiru” (Hector Babenco, 2003, baseado no livro Estação Carandiru, de Dráuzio Varela; c) “Cazuza” (Sandra Werneck, 2004); e d) “Olga” (Jayme Monjardim, 2004) (PADILHA, 2008).

“Cidade de Deus” (2002, Fernando Meirelles e Kátia Lund) foi baseado em um livro de Paulo Lins; retratam-se delinquentes infantis que, após um programa de erradicação de favelas, se mudam ao bairro que dá nome ao filme, nos anos 1960. Dez anos depois, essas crianças assumem o comando do tráfico de drogas da região. O drama é contado pela ótica de Buscapé, que sonha em ser jornalista e resiste a ser tomado pela realidade que o circunda. O filme foi um divisor de águas em retratar o tráfico de drogas no Brasil. O filme narra a trama pelo ponto de vista do garoto Buscapé, irmão de um ladrão morto e que decide ter outro destino. Jovens traficantes buscam o respeito social pela violência e sentem fascínio pelas armas. O filme conta com uma linguagem ágil, alteração da linguagem e das cores na passagem da década de 1960 para a de 1970. Há cenas ricas em violência: vinganças, massacres de um bando pelo outro, violência gratuita. A favela é mostrada como um território autônomo, isolado do resto da cidade; ou seja, não se supõe que seja a cidade o modo de sustento do tráfico e que este exija armas, dinheiro, e policiais corruptos. A violência mais forte mostra crianças que se matam umas às outras para mostrar lealdade ao líder. A cadência das cenas de ação lembra o filme de gângster dos anos 1930. Após ser exibido nos EUA, o filme concorre a quatro prêmios do Oscar, e Weisz ganhou o de Melhor Atriz. Meirelles ganha projeção e dirige produções internacionais, como “O Jardineiro Fiel” (2003, adaptado de John Le Carré), em que Justin (Ralph Fiennes) atua na diplomacia e descobre que sua mulher Tessa (Rachel Weisz) foi assassinada; então, faz uma frenética busca pelos motivos e pelos criminosos. As investigações iniciais apontam a um crime passional; mas, a pesquisa do próprio Justin chega a governos e à indústria farmacêutica na

África. A câmara não para, e constrói a vida e os motivos das personagens (BENTES, 2007; HAURELHUK, 2008; MACHADO, 2019; DELGADO, 2024).

Em “Diários de Motocicleta” (2004), Walter Salles resolve contar um período de Che Guevara. Nada menos que oito países participam da produção, tendo variado elenco latino-americano. A obra se baseia em relatos de Guevara e de seu companheiro de viagem Alberto Granado; começa em 1952, quando ambos viajam pela América do Sul em uma velha moto. O filme tem o mérito de não enaltecer nem desmistificar Guevara. A trilha sonora é incrível, tendo a canção tema, de Gustavo Santaolalla, “Al Otro Lado Del Rio”, conquistado o Oscar de melhor canção original (MACHADO, 2019).

“Tropa de Elite” (José Padilha, 2007) traz a violência do Rio de Janeiro, com uma trilha sonora casada à trama. O BOPE (Batalhão de Operações Policiais Especiais, grupo da Polícia Militar do Rio de Janeiro, RJ) é a garantia da cidade contra os traficantes e que atua quando a polícia não dá conta, sendo o foco do filme. Há uma voz em *off* do Cap. Nascimento (Wagner Moura), oficial do BOPE. Essa voz leva o espectador a se identificar com os ideais do BOPE. Sua mulher é jovem e está às vésperas de ter um filho. Assim, Nascimento precisa encontrar um substituto para seu posto. André Matias (André Ramiro) é da polícia comum e estudante de Direito em uma faculdade onde há consumo de drogas, alunos retratados vivendo de forma frívola e ligados a uma ONG ligada ao tráfico. Matias é recrutado ao BOPE. O filme mostra que é possível ser honesto em quaisquer condições, mesmo enfrentando o crime e a corrupção policial. Entra em cena o traficante Baiano, chefe do tráfico de alguma localidade e que manda executar um amigo de Matias, que ingressara junto com ele no BOPE. Essa ação faz Matias se entregar de corpo e alma ao BOPE, até usando de meios questionáveis, e vingando a morte do amigo ao matar o líder do tráfico. Matias parece ser o substituto perfeito, mas Nascimento enfrenta a saída de sua mulher de casa, símbolo do sacrifício do herói (SILVA, 2016).

“Tropa de Elite 2” (2010, José Padilha) teve mais de dez milhões de assistentes e fez o país refletir sobre o aumento exponencial da violência no país, retratada no filme. A resposta é clara: ausência de políticas públicas e descaso da maior

parte das elites para com as questões sociais do Brasil, situação agravada nas últimas décadas. Outras causas incluem elementos psicológicos, de busca do poder, de internacionalização do tráfico, de desejo do consumo (DELGADO, 2024).

Dentre inúmeros filmes nacionais que abordam o futebol, há uma surpresa: Paulo Machline, primeiro brasileiro indicado ao Oscar de Melhor Curta- Metragem, em 2001. “Uma História de Futebol” (1999) foi o primeiro filme de sua carreira, e chamou a atenção da Academia por ter vencido os festivais de New York e Bombaim. Paulo assumira a direção do Grupo Sharp após o falecimento do pai e era um novato no meio cinematográfico. Financiou sozinho o projeto, cujos custos foram de R\$ 280 mil. A trama narra a partida final de um pequeno time de futebol que revelou nada menos do que o rei do futebol: Pelé. Outro filme centrado no esporte nacional é Linha de Passe (2008, Walter Salles e Daniela Thomas) que traz Cleuza (Sandra Corveloni), mãe grávida com quatro filhos que vive na periferia de São Paulo. Ela é doméstica e torcedora do Corinthians. A

família sofre com o abandono e vive às voltas com os problemas de inserção profissional dos filhos. A cidade é retratada de forma cinzenta e nublada. Dario (Vinícius de Oliveira) é o filho mais introspectivo e deseja ser jogador de futebol; está com 18 anos de idade e sabe que vive o limite para se tornar profissional; o filme não destaca os ídolos do esporte. A trama reflete o entrecruzar das vidas de todos os personagens, em meio aos sofrimentos, à pobreza e à falta de horizontes. O filme aponta que o talento é insuficiente para se inserir no mundo futebolístico, mesclado com a corrupção de empresários e dirigentes, o que vitima Dario (HAURELHUK, 2008; ACKER, 2010).

Nos anos 1980 e 1990, Eduardo Coutinho fez um cinema focado em indivíduos singulares e de interesse pela realidade imediata e banal. A partir de gestos e aspectos triviais da vida dos entrevistados, os filmes se tornavam uma lupa que, pela via do banal, revelavam não apenas uma interioridade, mas também as contradições dos indivíduos retratados. A obra de Coutinho contrasta com documentários de sucesso, como “Notícias de uma Guerra Particular” (1999, João Moreira Salles e Kátia Lund) ou “Ônibus 174” (2002, José Padilha), filmes

contundentes, mas ainda reféns de um determinismo sociológico. Ao longo dos anos 2000, Coutinho é a figura mais influente do cinema documentário brasileiro. Mas, havia uma percepção de esgotamento do formato da entrevista, o qual, salvo exceções, fora seguido no documentário entre 1990 e 2000 (NOGUEIRA, 2023).

Eduardo Coutinho, em “Santo Forte” (1999) trata das principais religiões praticadas no Brasil, a umbanda, a católica e as evangélicas. “Jogo de Cena” (2007) reúne personagens reais e atrizes, mesclando os depoimentos, e exacerba a tensão entre o que é encenado e o que é “real”, colocando em questão a “autenticidade”, do filme e de boa parte de sua obra; interroga a crença do espectador na imagem documental e nos próprios filmes, desnaturalizando o efeito de verdade do dispositivo de entrevistas. Em “Moscou” (2009), filma apenas atores profissionais em um ensaio fechado da peça “Três irmãs”, de Tchekhov. Em “Um dia na vida” (2010), as imagens da TV aberta são gravadas em um estúdio – não havendo, portanto, filmagem, mas apenas gravação do sinal de TV recebido no estúdio e destacando a cultura audiovisual midiática, “pano de fundo” muito presente em sua obra. “As canções” (2011) destaca as performances musicais dos personagens. Em “Últimas conversas” (2015), o cenário simula uma sala de aula de escola pública (LINS, 2016). “Avenida Brasília Formosa” (2010, Gabriel Mascaro) trata de quatro personagens do bairro de Brasília Teimosa, no Recife, após as obras na orla que abriram a avenida do título, removendo alguns moradores. Débora é manicure; Fábio é garçom e faz bicos como cinegrafista; Cauã tem cinco anos e estuda; Pirambu, é pescador e foi removido para uma região mais distante. O filme se concentra em ações cotidianas: trabalho, deslocamentos, descanso, vida em família, lazer. Esses “fragmentos da vida” são organizados pela montagem sem lógica, estabelecendo uma narrativa na qual as cenas equivalem-se umas às outras. Essas histórias individuais serão conectadas pelo filme: Fábio vai filmar o aniversário de Cauã e um vídeo de Débora, que quer concorrer ao Big Brother. Mas isso não quebra o tom prosaico do filme. A câmera de Fábio é um espaço para Débora mostrar sua visão sobre aquela comunidade (NOGUEIRA,

2023). “O Céu sobre os Ombros” (2011, Sérgio Borges) acompanha o dia a dia de três personagens de classe média baixa em Belo Horizonte que não se entrecruzam: Murari, atendente de telemarketing que é também monge Hare Krishna e torcedor do Atlético Mineiro; Evelyn, mulher trans que faz programas para pagar as contas; e Lwei, aspirante a escritor angolano que vive com a esposa e o filho deficiente. Cada personagem detém diversas facetas sem que nenhuma as determine; a descrição do cotidiano faz o filme se aproximar daquelas pessoas, não ligadas a estereótipos: o membro de torcida organizada é Hare Krishna; Evelyn cuja vida afetiva se realiza na relação paga com o cliente; o amor pelo filho deficiente, longe de ser um afeto redentor, convive com os anseios individuais, a boemia, a pobreza. A ambientação no cotidiano permite a captação desse material humano complexo e contraditório (NOGUEIRA, 2023). “O som ao redor” (Kleber Mendonça Filho, 2012), narra o cotidiano de um bairro no Recife, onde a aparente harmonia das relações entre as classes é perturbada por uma tensão crescente, premonitória de uma catástrofe que se cumpre. O filme alterna a história da tradicional família de Francisco, dono de engenho e proprietário de quase toda uma rua do bairro, com a de Bia, dona de casa de classe média perturbada pelo cão de guarda do vizinho que não para de latir. O filme defende a tese de que a modernização do país não alterou as estruturas do Brasil colonial que formaram o povo brasileiro, visto por Gilberto Freyre, referência no filme, por suas fotografias iniciais, pelo engenho e pela dedicatória a Joselice Jucá, historiadora que trabalhou com o sociólogo pernambucano e que é a mãe do cineasta. A cena final mistura sons dos disparos da arma de fogo e das bombas da festa junina. A pequena vingança da família contra o cão barulhento tem o mesmo valor simbólico que os tiros que vingam a morte do pai de Clodoaldo. A vingança de Clodoaldo é o mote que conduz o filme, evidente apenas em seus momentos finais, mas preparada desde o início, por efeitos sonoros perturbadores e movimentos de câmera do gênero de suspense e horror. Não surpreende, portanto, que a cena final misture sons de fontes distintas, com os disparos da arma de fogo sobrepondo-se à imagem das bombas da festa junina. A fusão dos sons embaralha também o significado das

cenas distintas: a pequena vingança da família contra o cão barulhento tem o mesmo significado simbólico que os tiros que vingam a morte do pai de Clodoaldo (ALMEIDA, 2018).

“Minha Mãe é uma peça” foi o filme nacional mais assistido nos cinemas brasileiros em 2013: 4.600.145 espectadores, segundo a Ancine. O filme, do gênero comédia, é uma adaptação de uma peça teatral ao cinema. Dentre os patrocínios aparecem a Eletrobras, a Procter & Gamble e o Grupo Protege. De todas as marcas patrocinadoras/apoiadoras, a única que se insere de forma marcante na narrativa do filme é a Procter & Gamble, que tem três de suas marcas presentes em dois momentos da narrativa: Ariel, Pantene e Downy. A inserção da Ariel tem início aos 14 minutos e 52 segundos do filme e vai até 15 minutos e 12 segundos, com 20 segundos de duração. O nome do produto não é mencionado, mas a cena acontece num supermercado, numa ilha de embalagens de sabões líquidos da marca Ariel empilhados. Marcelina, a filha de Dona Hermínia, está com a mãe no supermercado e esbarra nos produtos, derrubando algumas embalagens. Um funcionário do supermercado reorganiza a ilha. Se vê a marca Ariel e a frase “Remove 3x mais manchas sem desbotar como sabão em pó”. A mãe desculpa-se com o funcionário e xinga a filha por seu descuido. A inserção da marca Pantene começa logo após a dos produtos Ariel, também no supermercado, aos 15 minutos e 13 segundos e vai até 15 minutos e 27 segundos. Marcelina para numa gôndola de Pantene, com uma peça promocional ilustrada com Gisele Bündchen; pega uma embalagem do xampu Pantene e diz: “Ai, mãe, eu quero comprar esse shampoo!”. Dona Hermínia responde: “não vai comprar xampu nenhum. Devolve!”. Marcelina retruca: “Ai, mas eu quero ficar igual à Gisele Bündchen...”. A mãe diz: “Marcelina, minha filha, você tem outras prioridades, devolve aqui... (e recoloca o shampoo na gôndola)... não vai comprar nada”. A garota insiste, e Dona Hermínia conclui: “Marcelina, não adianta você ter o cabelo da Gisele Bündchen e esse corpo. Você precisa é de dieta, vou te fazer uma sopa, isso sim!” e as duas saem de cena. À 1 hora, 12 minutos e 10 segundos de filme ocorre uma inserção com as marcas Ariel e Downy. A inserção dura até 1 hora, 12 minutos

e 32 segundos e consiste numa simulação de ação de Product Placement nos programas de auditório da TV. Dona Hermínia tornou-se apresentadora de um programa de TV e está comentando sobre o cotidiano com os filhos; diz: “Então gente, você que está em casa e quer dar uma coossa na sujeira, sabe como é que você faz? Aqui ó, vem cá (vira-se para trás e chama uma das assistentes de palco, que entra segurando nas mãos uma embalagem de Ariel líquido e uma de Downy), vem cá amor. Essa garota, ela é a ralé do programa, é uma dupla infalível que é Ariel líquido e Downy... Tacou Ariel líquido sai a mancha na hora (a câmera enquadra as entrevistadas e retorna para Dona Hermínia). Downy perfuma e tem quatro vezes mais perfume. Então, gente voltando aqui (olha para a assistente)... pode ir garota (dá um risinho)” e termina a inserção (VIANA, 2014).

“Que horas ela volta?” (2015, direção de Anna Muylaert), traz o reencontro de Jéssica (Camila Márdila) e sua mãe, Val (Regina Casé, que também roteirizou o filme), que trabalha há treze anos na casa de uma família rica paulistana. O filme retrata a chegada, na casa do patrão, de Jéssica, que veio prestar vestibular na mesma faculdade desejada pelo filho do casal paulistano, do qual a Val foi babá. Várias cenas fazem refletir sob temas sociais e políticos; em uma delas há o desgosto da patroa, Bárbara, quando Jéssica usufrui de um sorvete caro, que deveria ser apenas do seu filho, Fabinho; enquanto o de marca “popular”, poderia ser consumido por Jéssica; ao ver o que ocorre, Val tira o sorvete da filha. A ação se desenvolve ao longo da penetração de Jéssica no espaço doméstico do patrão, em lugares aos quais Val não tem acesso. Há uma tensão entre Val, que “defende” os espaços do patrão, Jéssica, que não vê problema em usufruir da casa onde é hospedada, e a família paulistana, cujos membros mantêm uma relação ambivalente com o papel de Jéssica, entre hóspede e filha de servidora. O contraste maior é aquele entre Val, empregada com educação escassa, e a sua filha Jéssica, mulher acostumada a relações sociais mais “modernas” (DI SOMMA; MESSINA, 2017; BATISTA, 2019).

4) Conclusões

A retomada do cinema no Brasil, após a fase do cinema novo, mostra duas faces. Por um lado, a realidade trazida pelos *blockbusters* de atuação global talvez tenha obrigado ao advento de fortes mudanças. Por outro lado, o corte do apoio governamental e das quotas de exibição de filmes nacionais impediu a possibilidade da manutenção dos antigos esquemas, levando o setor do cinema nacional a retornar à vocação de autofinanciamento e de resultados de público, já usada décadas antes por Mazzaropi.

As dificuldades do artigo se prenderam ao desafio de obtenção de fontes dedicadas a obras específicas – devido à existência de excelentes estudos que fazem comparações das mais diversas naturezas entre obras, mas que, todavia, não analisam com profundidade uma obra específica, o que se necessita para a confecção de estudos de casos.

Novos estudos podem focar obras específicas com maior profundidade, inclusive mediante o uso de fontes primárias.

Currículo do autor: Roberto Minadeo é Analista do CNPq. Foi professor universitário por vinte e cinco anos, sendo vinte deles em Cursos de Mestrado. É membro do IHGDF desde 2023. Publicou inúmeros artigos acadêmicos e livros nos temas de Estratégia Empresarial e Marketing. Teve quatro prêmios literários em 2022. Foram os contos: • “Libertação da Perfídia” (Secr. Cultura/200 Anos da Independência). • “O Clã” (VIII Concurso Cidade do Penedo de Poesia e Conto). • “A Maldição da Mansão” (Blog A Última Página). Também recebeu prêmio pela crônica “A Irritação de Macunaíma”, no Concurso de Itapema/SC.

5) Referências

ACKER, A. M. A Representação do Jogador de Futebol no Filme Linha de Passe, de Walter Salles e Daniela Thomas. **Anagrama: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação/USP**. Ano 3, Ed. 4, Jun.-Ago./2010.

ALMEIDA, C. A. O filme do documentário e a construção da história: Getúlio Vargas, de Ana Carolina. **Cadernos de Ciências Humanas - Especiaria**. V. 10, n.17, jan./jun., 2007, p. 41-56. ALMEIDA, R. Cinema, educação e imaginários contemporâneos: estudos hermenêuticos sobre distopia, niilismo e afirmação nos filmes O som ao redor, O cavalo de Turim e Sono de inverno. **Educ. Pesqui.**, São Paulo, v. 44, e175009, 2018.

AMÂNCIO, M. A. Em cartaz: o cinema brasileiro de autor na cartografia cultural mundial.

BRASILIANA – Journal for Brazilian Studies. Vol. 6, n.1 (December, 2017). ISSN 2245-4373. AMANCIO, T. Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme. **ALCEU**, v.8, n.15, p. 173-184, jul.- dez./2007.

BATISTA, N. A. N. **Corpo, Vícios e Compulsões**: Leituras de uma Dietética da Metrópole e da Alimentação Contemporânea no Filme Réquiem para um Sonho. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), UFRN, 2019.

BENTES, I. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome.

ALCEU, v.8, n.15, p. 242-255, jul.-dez./2007.

BEZERRA, M. S. C.; ALBUQUERQUE, F. S.; SILVA, A. C. B.; LAGIOIA, U. C. T. Caso de ensino

em Finanças Comportamentais: o uso do Filme 'Mauá – o Imperador e o Rei' como Recurso Didático. **XI Congresso UFPE de Ciências Contábeis**, 2017.

BIAGIOLI, W. F.; BEYER, R. Reflexões sobre o Sucesso do Cinema de Amácio Mazzaropi. **O Mosaico** – Fac. de Artes do Paraná, jul.-dez/2013. ISSN 2175-0769.

CAMPOS, R. M. M. Carlota Joaquina, Referencial de Mercado para a Retomada do Cinema Brasileiro - Estratégias de Produção, Distribuição e Exibição. **V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom**, 2005.

DELGADO, L. A. N. **Tempo Presente** – Fios da História. Brasília: Outubro Edições, 2024.

DI SOMMA, T.; MESSINA, M. Branqueamento e ascensão social em dois recentes filmes brasileiros: Aquarius e Que Horas Ela Volta? **I Semana do Cinema Possível**, Jul. 2017, Rio Branco, Brazil. hprints-02022352.

FERREIRA, S. C. S. **Adhemar Gonzaga e a Cinédia** – Imagens de um país que dança. Tese (História). Belo Horizonte: UFMG, 2006.

FREIRE, R. L. Da geração de eletricidade aos divertimentos elétricos: a trajetória empresarial de Alberto Byington Jr. antes da produção de filmes. **Estud. hist.** (Rio J.), 26, (51), Jun. 2013.

FUJITA, F. A Vitalidade do Cinema Francês. FGV: **Getúlio**, mai. 2009, p. 59-62.

HAURELHUK, F. S. **E O OSCAR® FOI PARA...** - Entendendo o Maior Prêmio

Cinematográfico Mundial e Sua Relação com a Cinematografia Brasileira. TCC (Comunicação Social). Graduação em Comunicação Social – Habilitação em Cinema. Niterói: UFF, 2008.

IZÍDIO, M. Carlota Joaquina e a Formação de Mitos. **Anagrama**: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação, USP. Ano 4, Ed. 3, Mar.-Maio/2011.

LINS, C. Eduardo Coutinho, linguista selvagem do documentário brasileiro. **Galaxia** (São Paulo, Online), n. 31, p. 41-53, abr. 2016. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542016123816>.

MACHADO, M. **Cinemarden vai aos tribunais**. Brasília: Caputo Bastos & Fruet, 2019. MORAES, E. V. De Olho no Bruxo: O Cinema Brasileiro e a Obra de Machado de Assis. **Revista Uninter de Comunicação**, ano 1, n. 1, Jun/Dez. 2013, p. 57-77.

NOGUEIRA, C. Estética do cotidiano no cinema brasileiro dos anos 2010. **Rebeca** – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (São Paulo, online). ISSN: 2316-9230. DOI: <https://doi.org/10.22475/rebeca.v12n1.940> v. 12, n. 1, pp. 01-22, jan. / jun., 2023.

PADILHA, I. O Cinema de fato e de ficção. Porto Alegre: Famecos/PUCRS, **Sessões do imaginário**, n. 20, dez./2008, p. 12-16.

PELLEGRINI, T. Novo cinema brasileiro. **Comunicação & Educação**, São Paulo, (14): p. 89-96, jan./abr. 1999.

PEREZ, P. V. Entre o registro, a viagem e a música: a recriação anacrônica da memória em *Terra estrangeira*. **Intercom**, XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, Bauru, SP, jul./2013.

PRATS, L. **Cine Para Educar**. Barcelona: Belacva de Ediciones y Publicaciones S. L., 2005.

RODRIGUES, W. Tropicalismo e Identificação Nacional: Cultura da Sociedade Brasileira Através do Cinema. **Linguagens** – Rev. de Letras, Artes e Comunicação, ISSN 1981-9943, Blumenau, v. 8, n. 3, p. 263-272, set./dez. 2014.

RODRIGUES, W. Do Livro ao Filme e do Filme ao Livro: as Facetas de “A Hora da Estrela”.

Linguagens – Revista de Letras, Artes e Comunicação, ISSN 1981-9943,

Blumenau, v. 12, n. 1,

p. 019-028, jan./abr. 2018, p. 19-28.

SCHVARZMAN, S; IANEZ, M. O Guaraní no cinema brasileiro: o olhar imigrante.

Galaxia (São Paulo, Online), n. 24, p. 153-165, dez. 2012.

SILVA, M. Sem revolução – O retorno da classe média brasileira em Tropa de elite. UFBA:

Revista O Olho da História, n. 23. Nov./2016. ISSN 2236-0824.

VIANA, P. M. F. Semiótica da Marca dos Produtos Procter&Gamble no filme “Minha Mãe é uma Peça”. **Signos do Consumo**, São Paulo, V.6, N.1, 2014. P. 71-92, Jul. 2014.

DOI:10.11606/issn.1984-5057.v6i1p71-92.

YASHINISHI, B. J. A Retomada do Cinema Brasileiro a Partir da Década de 1990.

Revista Livre de Cinema, v. 9, n. 1, p. 60-81, jan-mar, 2022 ISSN: 2357-8807.

YIN, R. K. **Estudo de Caso** – Planejamento e Métodos. Porto Alegre: Bookman, 3ª Edição. 2005.