



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

**ENTRE O ÉPICO E O CÔMICO:
O cinema brasileiro, o humor e a história**

MÍRIAM SILVESTRE LIMEIRA

BRASÍLIA

2022

MÍRIAM SILVESTRE LIMEIRA

**ENTRE O ÉPICO E O CÔMICO:
O cinema brasileiro, o humor e a história**

Texto apresentado ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília para a defesa de tese de doutorado.

Linha de Pesquisa: Ideias, Historiografia e Teoria

Orientador: Prof. Dr. Daniel Barbosa Andrade de Faria

BRASÍLIA

2022

MÍRIAM SILVESTRE LIMEIRA

**ENTRE O ÉPICO E O CÔMICO:
O cinema brasileiro, o humor e a história**

Texto apresentado ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília para a defesa de tese de doutorado.

Linha de Pesquisa: Ideias, Historiografia e Teoria

BANCA EXAMINADORA

Prof. Daniel Barbosa Andrade de Faria (orientador)

Universidade de Brasília

Prof. Dr. Marcelo Balaban

Universidade de Brasília

Prof. Dr. Elias Thomé Saliba

Universidade de São Paulo

Prof. Dra. Emile Cardoso Andrade

Universidade de Estadual de Goiás

Para Eliane, com carinho e amor.

*Às memórias de
meu pai, Jarbas (1939-1999), que tanto amava o cinema e me legou essa paixão para a vida;
meu tio-avô Azul e seu companheiro Admo (Nino), amantes das artes e da vida para que não mais os
silêncios do preconceito imponham-se sobre o amor;
e meu amigo querido e amado Márcio Alex (1966-2020), ser amado de sorriso
e abraços repletos de alegria e luz...*

O verdadeiro cinéfilo vai ao cinema sozinho. Senta-se invariavelmente nas laterais da sala. Não mastiga chiclete nem come qualquer tipo de guloseima. Não lê jornais nem revistas, pois permanece nas nuvens, contemplando a tela com um certo ar de contentada estupidez, até começar a projeção. Entrão desaperta o cinto, desamarra os cordões dos sapatos e o nó da gravata, e trata de apoiar os joelhos ou pôr os pés no espaldar de uma poltrona dianteira. Cinco minutos depois de começada a projeção, pode estourar uma bomba no cinema que o verdadeiro cinéfilo não se dará conta.

Gabriel Garcia Marquez.

Agradecimentos

Quase cinco anos e tanta gente contribuiu para que este momento acontecesse... Tenho e muito a agradecer à Secretaria de Estado e Educação do Distrito Federal (SEEDF) pela política pública de Afastamento Remunerado para Estudos (ARE). Sou professora da Educação Básica, servidora concursada da SEEDF e realizar uma pesquisa deste porte sem este recurso que me manteve ao longo deste período tornaria tudo penoso e praticamente inviável. Que o direito ao benefício desta Licença permaneça e se aprimore para o usufruto de mais professores-pesquisadores.

Contudo, não posso deixar de neste momento citar e agradeço especialmente ao Sindicato dos Professores do Distrito Federal (SINPRO – DF) por toda a sua luta. Se hoje temos um processo que permite o prosseguimento de nossa formação continuada sem decréscimos em nossos salários, isto se deve à toda a luta deste sindicato buscando sempre benefícios em nossas atividades.

Agradeço especialmente ao grupo do Programa de Pós-Graduação em História desta Universidade. Aos secretários administrativos da Pós, Jorge Antônio Vilela e Rodolfo Alfredo Nunes Júnior, sempre tão cuidadosos e respeitosos com todas as demandas de dúvidas e protocolos. Aos docentes com quem tive a oportunidade de participar de disciplinas que me acrescentaram e enriqueceram tanto o trabalho da tese, especialmente André Cabral Honor (que me trouxe preciosas contribuições) e Arthur Alfaix Assis (com quem tive o grato reencontro após ser meu colega de mestrado e me permitiu um excelente exercício entre história das ideias, D. W. Griffith, Buster Keaton, filmes históricos e comédias), grata por todo o aprendizado. Aproveito para agradecer especialmente ao coordenador do Programa, professor Luiz César de Sá, sempre com extrema delicadeza e sensibilidade na condução das demandas dos discentes. Não posso deixar de mencionar os professores Marcelo Balaban e Elias Thomé Saliba (USP), em minhas bancas de qualificação e agora ao final de todo o processo. Sem palavras para agradecer a generosidade de suas contribuições.

Ah! Não poderia deixar de mencionar meu amigo e orientador Daniel Faria, conhecido de décadas e que em minha existência permanece com seu olhar aguçado e orientação pertinente, cuidadosa e carinhosa. Tantos foram os percalços e tive nele o modelo de como deve ser uma universidade no cuidado das palavras e escrita para abrilhantar o trabalho. Obrigada, Dani.

Com o professor Elias especialmente tive e tenho a oportunidade de participar de seu grupo de estudos sobre narrativas humorísticas que cada vez mais me amplia o olhar sobre este campo repleto de complexidades. Meu muito obrigada aos colegas de seminário, especialmente Thaís Leão Vieira e Leandro Antonio de Almeida.

Oficialmente meu ingresso no Programa de Pós-Graduação em História da UnB ocorreu em agosto de 2017, mas já havia um tempo que essa ideia meio maluca (mas nem tanto) de continuar estudando cinema, humor e história foi alimentada... E nessa trajetória, na SEEDF, trabalhei em duas escolas nas quais topei com pessoas amigas que em muito me incentivaram e ajudaram... No C.E.F. do Bosque, em São Sebastião, que sempre será o lugar de maior tempo e permanência em minha vida profissional, meu agradecimento. Em especial faço questão de registrar aqui o nome de algumas dessas pessoas queridas: Betânia Mara Alves, Priscila Monteiro, Morgana Aires, Caroline Cajango, Kamilla Beatriz Porto Feitosa, Moacir Almeida Franco, Luciano Dartora, Anderson Oliveira, Gláucia Maria Ribeiro, Adriano Batista de Araújo, Viviane Dias, Euler Ribeiro, Rogério Guimarães. Agradeço de coração! Ao sair do C.E.F. do Bosque, tive uma breve passagem no C.E.F. 104 Norte onde conheci outro grupo extremamente querido que em muitas vezes me incentivou. Jacinta Medeiros, Ronaldo Bezerra, Alessandro Rodrigues Costa, Márcia Cairo... Meu muito obrigada!

Imaginem o que significa para uma cinéfila as oportunidades que desenharam à minha frente na tela do computador (dado que a pandemia não permitiu uma tiateagem *in loco*) com nomes tão importantes de nossas artes que se disponibilizaram a me ceder parte de seu tempo em conversas maravilhosas sobre a prática cinematográfica, suas carreiras e suas trajetórias... Um agradecimento especial aos atores Dagoberto Feliz, Wagner Molina por tão gentilmente compartilharem comigo suas experiências no filme de Ana Carolina *A primeira missa ou tristes tropeços, enganos e urucum* (2014). Ao ator e diretor Guilherme Fontes pela generosidade e conversa franca sobre seus trabalhos e carreira. Um agradecimento todo especial aos cineastas Carlos Diegues (cujo contato somente me foi possível graças à gentil intermediação do cineasta Marcus Ligoki Jr.), Ana Carolina Teixeira Soares e Noilton Nunes pelos

magníficos momentos de conversa sobre suas trajetórias. Suas palavras e reflexões encontram-se aqui registradas.

Em tempos pandêmicos, bem-estar físico, mental e espiritual tiveram de ser quase que uma palavra de ordem. Não teria chegado aqui não fossem os ensinamentos e orientações dos queridos e queridas Edson Souza, Simone Paiva, Ana Carolina Regatieri. Minha mãe de santo Ivone de Uchôa (da Casa Oxum Apará), por tantos cuidados, amor e fé. Aqui neste parágrafo incluo o nome de minha amada e querida sogra, Maria de Lourdes Oliveira, sempre tão presente e acolhedora.

No decorrer desses quase cinco anos alguns laços se estreitaram com pessoas queridas que foram chegando em minha vida e que, de maneira muito especial, participaram desse processo... Leandro Bulhões, Rafael Rosa, Valeska Barreto, Mateus Pacheco, Patrícia Vieira, Layra Sarmiento, Renata Mello, Sued Henrique, Daniel Affallo. Queridos, queridas, nem imaginam o quanto sou grata por vocês em minha existência.

Tem gente que aparece em nossas existências, tornam-se queridas, a gente bate um baita papo sobre cinema, mas conhecer pessoalmente que é bom... ainda não foi dessa vez... No entanto, tornaram-se amigos queridos com quem sempre é uma satisfação as trocas sobre a Sétima Arte. Agradeço aos queridos Rodrigo Veninno e Luís Eugênio Guimarães.

Tem gente que atravessa as décadas e permanece conosco. Pessoas amigas, irmãs de alma, de coração... Alba Jacome Albuquerque, Sandra Nui, Edlene Oliveira Silva, Cristina Silva Britto, Ana Carolina Barroso, Marcelle Lago, Márcia Xavier Bendia. Um *special thanks* para a querida amiga Mayra Cunha que me ajudou de um tanto com as entrevistas... Também tem esses rapazes que moram em meu coração... Marcelo José Domingos, Augusto de Almeida Padilha, Adriano Valente, Frederico Guilherme Rêgo... vocês são uns queridos!!!! Todo amor e agradecimento a essa constelação de luzes saturnálicas que está em meu cotidiano, além, da grande estrela Maria Therezinha Negrão... Meu amigo e irmão Marco Antônio Ramos Vieira com suas preciosas conversas e amizade desde tanto tempo, obrigada, *handsome one!*

Tive nesses anos, e ainda tenho a companhia de dois *little fluffy clouds*, ou dois shitzus: Gandhi e Fridha. Próprio “afeto em pelúcia”, usando da liberdade poética para parafrasear Luiz Costa Lima¹. Gandhi esperto e vivaz como Rin-Tin-Tin e Fridha com toda a sagacidade e valentia de uma Lassie... Como não agradecer a essas fofuras presentes em minha vida?

¹ Cf. LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 7

Last, but not least... O amor que acompanha e é presente... Eliane, meu amor, não sei se por acaso teria chegado até esta etapa sem tua presença, sem teu carinho e afeto. A caminhada da vida é mais bela ao seu lado, com a delicadeza de “um dia claro de verão”... Para você, carinho!

Resumo

Esta tese reflete sobre formas de narrativa da história, no caso, em filmes cômicos brasileiros realizados em diferentes épocas. Aqui, a articulação que se propõe contempla dois gêneros cinematográficos (a comédia e o filme histórico) como veículos de imagens e mensagens capazes de encarnar formas de percepção sobre a história. É possível elencar e refletir acerca de temas voltados para a História do Brasil que foram objeto de elaboração em comédias na cinematografia nacional. O conceito de gênero cinematográfico e suas diversas ramificações remetem à riqueza do que se configura por trás do modelo histórico e as possibilidades narrativas quando de sua conexão com a comédia. Quais as percepções sobre a história estão sendo veiculadas nesse formato de comédia, de farsa? O que se apresenta como objeto de riso a respeito da história no cinema brasileiro? Estas foram duas questões que a todo momento se apresentaram no decorrer da pesquisa. Todas estas minúcias detalhadas nesta teia de possibilidades nos mostram a complexidade do objeto de maneira a estabelecer relações entre a comédia, o cinema e a história com um enfoque vinculado à cinematografia brasileira. Quanto às fontes, exploram-se três filmes que subverteram as convenções do gênero histórico através da comédia e que compartilham o recurso retórico à metalinguagem para falar de história e também da produção cinematográfica brasileira à época de suas respectivas realizações: *Carnaval Atlântida* (1952, direção de José Carlos Burle), *Ladrões de cinema* (1977, direção de Fernando Coni Campos) e *A primeira missa ou tristes tropeços, enganos e urucum* (2014, direção de Ana Carolina Teixeira Soares). Nos três filmes, a conexão entre os elementos presentes no imaginário do público sobre a Grécia Antiga, a Inconfidência Mineira e a celebração da primeira missa no Brasil (especialmente tendo por referência o quadro de Vítor Meirelles, de 1861), é explorada. Dentre os autores que forneceram subsídios para tramar essa rede de possibilidades de percepção sobre o passado, encontram-se Hayden White, Jacques Rancière, Hannu Salmi e Robert A. Rosenstone, contribuindo para o diálogo que possa conceber a comédia cinematográfica como uma forma de pensamento histórico.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro – Teoria da História – Teoria do Riso – Teoria do Cinema – Cinema e História – Gêneros Cinematográficos – Comédia Histórica

Abstract

This research aims at reflecting upon varied forms of historical accounts, namely, those manifest in Brazilian comic films of various periods. The articulation proposed herein contemplates two filmic genres (the comedy and the historic film) as media capable of conveying images and messages akin to certain forms of historic apprehension. It is possible to reflect upon themes bearing on the History of Brazil which were elaborated upon in comedies in Brazilian cinematography. The concept of filmic genre and its ramifications point to the richness of what lies behind the historical model and its narrative possibilities when associated with comedy. Which perceptions of history are being conveyed in comedy and farce? What is the being laughed at as regards history in Brazilian cinema? These two questions governed this investigation. All the minutiae detailed in this web of possibilities reveal the complexity of the object so as to establish relations between comedy, cinema and history with a focus on the Brazilian cinematography. As for the sources elected, three films which challenge the conventions of the historical genre through comedy were analyzed, in which the rhetorical use of metalanguage is present: *Carnaval Atlântida* (1952, directed by José Carlos Burle), *Ladrões de cinema* (1977, directed by Fernando Coni Campos) and *A primeira missa ou tristes tropeços, enganos e urucum* (2014, directed by Ana Carolina Teixeira Soares). Not only to these films discuss history but also the conditions of Brazilian filmic production at the time of their footage. In these films, the connexions between the elements featuring in the public imaginary about Ancient Greece, the Mineira Inconfidence and the celebration of the first mass in Brazil, whose unavoidable reference is the 1861 painting by Victor Meirelles, are explored. Hayden White, Jacques Rancière, Hannu Salmi and Robert A. Rosenstone are among the authors offering insights into how to weave this theoretical proposal in which comic cinema is conceived of as a form of historical thought.

Keywords: Brazilian Cinema - Theory of History - Theory of Laughter - Film Studies - Cinema and History - Filmic Genres - Historical Comedy

Résumé

Cette recherche a pour but une réflexion autour des formes des narratives historiques, notamment celle présente dans des films comiques brésiliens de différentes périodes. L'articulation théorique proposée ici comprend deux genres cinématographiques (la comédie et le film historique) en tant que véhicules d'images et de messages portant sur l'appréhension historique. L'élaboration comique chez la cinématographie brésilienne autour de l'Histoire du Brésil fournit l'objet de notre investigation. Le concept de genre cinématographique et ses plusieurs ramifications renvoient à la richesse du modèle historique et ses possibilités narratives en ses rapports avec la comédie. Quelles perceptions sur l'histoire sont véhiculées par cette forme comique, farcesque? Qu'est-ce qui se présente en tant qu'objet du rire dans ce qui concerne l'histoire chez le cinéma brésilien? Ces deux questions gouvernent cette recherche. Toutes ces points caractéristiques dans cette toile de possibilités révèlent la complexité de l'objet de façon à établir les rapports entre le comique, le cinématographique et l'historique à partir de la cinématographie brésilienne. Trois films qui défient les conventions du genre historique à travers le comique et dont l'appel au métalangage est partagé pour parler de l'histoire aussi que de la production cinématographique brésilienne à l'époque de leur réalisation ont été analysés: *Carnaval Atlântida* (1952, réalisé par José Carlos Burle), *Ladrões de cinema* (1977, réalisé par Fernando Coni Campos) et *A primeira missa ou tristes tropeços, enganos e urucum* (2014, réalisé par Ana Carolina Teixeira Soares). Dans ces films, les rapports entre les éléments présents dans l'imaginaire public autour de la Grèce Ancienne, l'Inconfidance Mineira et la célébration de la première messe au Brésil, dont la référence incontournable est le tableau daté de 1861 de Victor Meirelles, sont explorés. Hayden White, Jacques Rancière, Hannu Salmi et Robert A. Rosenstone sont parmi les auteurs qui contribuent à la toile théorique de cette investigation dans laquelle le cinéma est conçu comme une forme de pensée historique.

Mots-Clés: Cinéma Brésilien - Théorie de l'Histoire - Théorie du Rire - Théories du Cinéma - Cinéma et Histoire - Genres Cinématographiques - Comédie Historique

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Introdução

- 1 Cartaz de *Carnaval Atlântida* (1953)
- 2 Cartaz de *Ladrões de Cinema* (1977)
- 3 Cartaz de *A primeira missa ou tristes tropeços, enganos e urucum* (2014)

Capítulo 1

Sem ilustrações

Capítulo 2

- 4 Capa da edição de 1972 da *Enciclopedia Bloch*, com Tarcísio Meira e Glória Menezes
- 5 Tarcísio Meira como D. Pedro I
- 6 Telegrama do Gal. Emílio Garrastazu Médici sobre o filme *Independência ou morte* (1972)
- 7 Quadro *Independência ou morte* ou *O grito do Ipiranga* (1888), de Pedro Américo
- 8 Frame do filme *Independência ou morte* (1972) representando o quadro de Pedro Américo sobre a proclamação da independência
- 9 Chamada publicitária para a minissérie *A Marquesa de Santos* (1984), da TV Manchete
- 10 Tarcísio Meira como D. Pedro I em participação na novela *Saramandaia* (1976), de Dias Gomes
- 11 *lobby card* de *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (1995), com Marcos Palmeira no papel de D. Pedro
- 12 Luana Piovani, Marcos Pasquim e Cláudia Abreu na minissérie *O quinto dos infernos* (2002)
- 13 Reynaldo Gianecchini, no papel de D. Pedro I no especial para a televisão *O Natal do imperador menino* (2008)
- 14 Caio Castro e Agatha Moreira, na telenovela *Novo mundo* (2017)
- 15 Cauã Reymond em *A última viagem* (2021)
- 16 A proclamação de independência, por César Lobo
- 17 A coroação de D. Pedro I, por César Lobo

Capítulo 3

- 18 Cartaz do filme *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (1994)
- 19 Cartaz do filme *Caramuru, a invenção do Brasil* (2001)

20 Cartaz do filme *Independência ou morte* (1972)

21 Capa do livro *A invenção do Brasil* (2000)

Capítulo 4

22 Cartaz do filme *Cabíria* (1914)

23 Cartaz do filme *Quo Vadis?* (1912)

24 Chamada publicitária de *Judith of Bethulia*

25 Chamada publicitária de *Intolerância*

26 Chamada publicitária em jornal brasileiro de *Cabíria*, em 1915

27 Cartaz de *Quo Vadis?* (1951)

28 Cartaz de *Sansão e Dalila* (1949)

29 Lobby card de *O sinal da cruz* (1932)

30 Lobby card de *O sinal da cruz* (1932)

31 Cartaz de *Escândalos romanos* (1933)

32 Lobby card de *Escândalos romanos* (1933)

33 Frame de *A queda do império romano* (1964)

34 Cartaz de *Um escravo das arábias em Roma* (1966)

35 Chamada publicitária de *Carnaval Atlântida*, em 11 de fevereiro de 1953

36 Cecil B. DeMille nos bastidores de *O sinal da cruz* (1932)

37 Samuel Goldwyn

38 Cartaz do filme *Crazy Horse* (1943)

39 Frame 1 de *Carnaval Atlântida*

40 Frame 2 de *Carnaval Atlântida*

41 Frame 3 de *Carnaval Atlântida*

42 O cantor Blecaute em *Carnaval Atlântida*

43 Cartaz mexicano de *Carnaval Atlântida*

44 José Lewgoy e Oscarito como Páris e Helena em *Carnaval Atlântida*

45 Matéria sobre *Carnaval Atlântida* na revista *Manchete*

46 Cartaz de *Sinhá Moça*

47 Cartaz de *Tico-tico no fubá*

48 José Carlos Burle

49 Carlos Manga

50 Eartha Kitty e Orson Welles

Capítulo 5

- 51 Paulo Aliano em *Tiradentes* (1917)
- 52 Rodolfo Mayer em *Inconfidência Mineira* (1948)
- 53 Cena de *Rebelião em Vila Rica* (1958)
- 54 Cartaz de *Os inconfidentes* (1971)
- 55 Adriano Reyes em *O mártir da independência* (1977)
- 56 Adriano Reyes na cena de execução de *O mártir da independência* (1977)
- 57 Litogravura de Tiradentes, por Décio Villares (1890)
- 58 Quadro a óleo de Tiradentes por Décio Villares (1928)
- 59 *Tiradentes esquartejado*, de Pedro Américo
- 60 Quadro de Oscar Pereira da Silva
- 61 Pintura de José Wash Rodrigues
- 62 Quadro de Aurélio Figueiredo
- 63 Quadro de Décio Villares
- 64 *Painel Tiradentes*, de Candido Portinari
- 65 *Painel da Inconfidência Mineira*, de João Câmara Filho
- 66 José Wilker em *Os inconfidentes* (1971)
- 67 Humberto Martins em *Tiradentes* (1999)
- 68 Júlio Machado em *Joaquim* (2015)
- 69 Revista em quadrinhos editada pela EBAL para a coleção Grandes Figuras, sobre Tiradentes
- 70 Encenação de *Arena conta Zumbi*
- 71 Thiago Lacerda em *Liberdade, liberdade* (2017)
- 72 Thiago Lacerda em *Liberdade, liberdade* (2017)
- 73 Charge de Reinaldo
- 74 Tiradentes na forca ou “capítulo 7” da novela
- 75 Fernando Cony Campos
- 76 Frame 1 de *Ladrões de cinema* (1977)
- 77 Frame 2 de *Ladrões de cinema* (1977)
- 78 Frame 3 de *Ladrões de cinema* (1977)
- 79 Frame 4 de *Ladrões de cinema* (1977)
- 80 Frame 5 de *Ladrões de cinema* (1977)
- 81 Samuel Fuller

- 82 Frame 6 de *Ladrões de cinema* (1977)
- 83 Luchino Visconti
- 84 Frame 7 de *Ladrões de cinema* (1977)
- 85 Jean-Luc Godard
- 86 Frame 6 de *Ladrões de cinema* (1977)
- 87 Frame 7 de *Ladrões de cinema* (1977)
- 88 Frame 8 de *Ladrões de cinema* (1977)
- 89 Frame 9 de *Ladrões de cinema* (1977)
- 90 Frame 10 de *Ladrões de cinema* (1977)
- 91 Frame 11 de *Ladrões de cinema* (1977)
- 92 Frame 12 de *Ladrões de cinema* (1977)
- 93 Frame 13 de *Ladrões de cinema* (1977)
- 94 Frame 14 de *Ladrões de cinema* (1977)
- 95 Frame 15 de *Ladrões de cinema* (1977)
- 96 Frame 16 de *Ladrões de cinema* (1977)
- 97 Frame 17 de *Ladrões de cinema* (1977)
- 98 Frame 18 de *Ladrões de cinema* (1977)
- 99 Frame 19 de *Ladrões de cinema* (1977)
- 100 Frame 20 de *Ladrões de cinema* (1977)
- 101 Frame 21 de *Ladrões de cinema* (1977)
- 102 Frame 22 de *Ladrões de cinema* (1977)
- 103 Frame 23 de *Ladrões de cinema* (1977)
- 104 Frame 24 de *Ladrões de cinema* (1977)
- 105 Frame 25 de *Ladrões de cinema* (1977)
- 106 Frame 26 de *Ladrões de cinema* (1977)
- 107 Frame 27 de *Ladrões de cinema* (1977)
- 108 Frame 28 de *Ladrões de cinema* (1977)
- 109 Frame 29 de *Ladrões de cinema* (1977)
- 110 Frame 30 de *Ladrões de cinema* (1977)
- 111 Frame 31 de *Ladrões de cinema* (1977)
- 112 Frame 32 de *Ladrões de cinema* (1977)
- 113 Releitura de *Tiradentes esquartejado*, por Adriana Varejão
- 114 Releitura de *Tiradentes esquartejado*, por Adriana Varejão

Capítulo 6

- 115 A cineasta Ana Carolina
- 116 Quadro *A primeira missa no Brasil*, de Víctor Meirelles (1860)
- 117 Quadro *Première messe à Kabylie*, de Horace Vernet (1854)
- 118 Quadro de Pedro Peres, *elevação da cruz em Porto Seguro, BA* (1879)
- 119 Quadro *A primeira missa no Brasil*, de Candido Portinari (1948)
- 120 Escultura *A primeira missa no Brasil*, de Denilson Baniwa (2019)
- 121 *Primeira missa ou descobrimento*, de Carybé (1956)
- 122 *A primeira missa no Brasil*, colagem digital a partir do quadro de Víctor Meirelles, por Ventura Profana (2017)
- 123 *A primeira missa no Brasil*, de Flávio Tavares (2014)
- 124 Fotograma do filme *O descobrimento do Brasil* (1937)
- 125 Fotograma do filme *O descobrimento do Brasil* (1937)
- 126 Cena de *Terra em transe* (1967)
- 127 Benjamin Oliveira em *Os guaranis* (1908)
- 128 Cartaz de *O guarani* (1996)
- 129 Cartaz de *O guarani* (1979)
- 130 *Lobby card* de *Iracema, a virgem dos lábios de mel* (1979)
- 131 Cartaz de *Hans Staden* (1999)
- 132 Cartaz de *Como era gostoso o meu francês* (1971)
- 133 Frame 1 de *A primeira missa ou tristes tropeços, enganos e urucum*
- 134 Imagem de divulgação de *A primeira missa ou tristes tropeços, enganos e urucum*
- 135 Frame 2 de *A primeira missa ou tristes tropeços, enganos e urucum*
- 136 Frame 2 de *A primeira missa ou tristes tropeços, enganos e urucum*
- 137 Frame 2 de *A primeira missa ou tristes tropeços, enganos e urucum*
- 138 *Lobby card* de *O guarani* (1979)
- 139 Cartaz de *Iracema, a virgem dos lábios de mel* (1979)
- 140 Frame 5 de *A primeira missa ou tristes tropeços, enganos e urucum*
- 141 Frame 6 de *A primeira missa ou tristes tropeços, enganos e urucum*

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Filmes de maior público nos cinemas brasileiros

Tabela 2 – Os 25 filmes brasileiros de maior público

Tabela 3 – Gênero histórico (eventos tradicionais)

Tabela 4 – Cinebiografias

Tabela 5 – Temática religiosa

Tabela 6 – Adaptações literárias

Tabela 7 – Documentários

Tabela 8 – 30 comédias de maior público no cinema nacional

Tabela 9 – Cinema brasileiro em 2020

Tabela 10 – Panorama de dados gerais (2010 – 2019)

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Lançamentos no Brasil de filmes nacionais e estrangeiros (2001 – 2020)

Gráfico 2 – Público e renda de filmes brasileiros (2001 – 2020)

Gráfico 3 – Salas de cinema no Brasil (2001 – 2020)

SUMÁRIO

Resumo	10
Introdução	21
• ... e os créditos iniciais sobem a tela conforme a música...	22
• Cinema, história e humor: juntos e nem sempre nessa mesma ordem	28
• Cinema: fonte ou agente histórico?	36
• O filme do filme: humor e metalinguagem	41
• Pensar a história por meio do cinema: depoimentos de cineastas	42
• Uma sinopse de todo o programa	44
Capítulo 1 - Os preferidos do público? Entre comédias e filmes históricos, o cinema de gênero na produção nacional.	51
1.1. Primeiras considerações	52
1.2. O que é um filme popular? Reflexões sobre o público e os recentes campeões de bilheteria do cinema brasileiro	57
1.3. Gêneros, estilos, convenções: qual o sentido em pensar o cinema por este aspecto?	67
1.4. O filme histórico: uma categoria de diferentes ramificações	71
1.5. E a comédia? Considerações sobre um gênero e sua ligação com o público	83
Capítulo 2- Imagens, imaginários, memórias: categorias que alimentam representações da história e também cômicas em alguns exemplos da cultura brasileira	91
2.1. Memórias e imaginários alimentados por imagens fílmicas ou o que há de comum entre tantos Dom Pedros I e as várias versões sobre um evento ou personagens?	92
2.2. Memória e releituras da história pelo audiovisual	109
Capítulo 3 - Humor, história e cinema na junção de dois gêneros: a comédia histórica	113
3.1. Cinema brasileiro e comédia	114
3.2. Pensando um conceito: a comédia histórica	118
3.3 A comédia fílmica como fonte para o historiador	122

Capítulo 4 - Helena de Tróia ao som de marchinhas e rumbas: de José Carlos Burle, <i>Carnaval Atlântida</i> (1953)	124
4.1. Cadillacs, um chafariz e sobem os créditos em música crescente	125
4.2. Helena de Tróia entre o épico e o cômico no cinema nacional? Ou, em tempos de épicos espetaculares, por que não fazer o mesmo por aqui?	124
4.3. Crocodilos e caubóis no cavalo de Tróia: a narrativa de <i>Carnaval Atlântida</i>	139
4.4. E o filme histórico brasileiro na época? Épicos tradicionais e cinema nacional	154
4.5. Fãs de Hollywood no cinema brasileiro: José Carlos Burle e Carlos Manga	156
4.6. Humor, história e carnaval: nuances narrativas do sucesso de 1953	158
Capítulo 5 - Os inconfidentes no morro: de Fernando Cony Campos, <i>Ladrões de cinema</i> (1977)	161
5.1. Épicos e comédias: a produção cinematográfica nacional à época de <i>Ladrões de cinema</i>	163
5.2. Diferentes representações em diferentes mensagens: o alferes nas artes e cinema	165
5.3. Um diretor, um samba e o desejo de fazer cinema: a gênese de um filme	191
5.4. E do desfile no Carnaval surge um filme	196
Capítulo 6 - Eventos históricos numa leitura emparedada pela burocracia: de Ana Carolina, <i>A primeira missa ou tristes tropeços, enganos e urucum</i> (2014)	219
6.1. Uma diretora e sua relação com a história e a comédia como discursos para a crítica da sociedade	223
6.2. A primeira missa e sua recorrência temática na história da pintura e do cinema brasileiros	225
6.3. Urucum, tropeços tristes, o longo braço do Estado e um evento pintado a aquarela e celofane: o filme	238
Considerações Finais	245
Fontes	251
Referências	253
Anexos	266

Introdução

Se o humor não fosse tão importante, os olhos dos homens grandes (por favor não confundam com grandes homens) não estariam tão voltados à sua vigilância; os lápis vermelhos da censura seriam engavetados ou desapontados, o que talvez ainda fosse melhor; os dedos já não apontariam cortes e proibições e muitas bocas deixariam de ser fechadas.

Chico Anísio²

² ANÍSIO, Chico. “Prefácio”. In: RUI, Jota. *A alegre história do humor no Brasil*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1979, p. 7.

... e os créditos da abertura sobem na tela com sua música...

O humor e a História do Brasil sempre mantiveram laços estreitos. Basta lembrar que a Carta de Caminha, considerada a primeira narrativa do Brasil nascente, já continha passagens consideradas espirituosas, até mesmo hilárias, em meio a um tom cerimonioso e descritivo. O documento foi posteriormente reinterpretado pela literatura como um relato que já revelava a malícia do olhar português sobre a colônia³. E, a partir desta base, pinturas, filmes, operetas e marchinhas carnavalescas reiteraram o tom jocoso sobre a História do Brasil. Cabe questionar por que a História pode e por vezes é contada por esse viés humorístico?

A acepção transformadora do humor foi ressaltada por Chico Anysio no prefácio do livro de Jota Rui, *A alegre história do humor no Brasil*, publicado pela primeira vez em 1979. Na passagem citada acima, Chico Anysio adota um tom distante do comumente associado ao gracejo ou à anedota e oferece uma perspectiva, cujo olhar possui um fundo crítico profundo, ressaltando a potência do discurso humorístico. A referida obra de Jota Rui, faz as vezes de uma antologia humorística mesclada com manual de história do Brasil uma vez que eventos e situações são narradas sob o viés da comicidade.

Ao apresentar a obra de Rui, as palavras do célebre humorista vão mais além, refletindo sobre o papel do discurso cômico enquanto expressão de rebeldia e contestação do *status quo* cujas potencialidades informativas e criadoras extrapolam, em muito, a questão do fazer rir.

(...) o humor acusa, satiriza, descobre, desmoraliza, critica, eleva, deforma, informa, destrói, constrói, imortaliza, enterra, acaricia, açoita. E sendo ele o irmão mais próximo da poesia, faz com que os humoristas tenham o direito de uma carteira de poeta e dá aos poetas um diploma de humorista. Sendo assim, ele tem a dimensão da poesia, embora não lhe seja dada importância idêntica; talvez por falta de um maior discernimento das criaturas ou pelo natural desinteresse dos humoristas em exigir esta igualdade. Além do mais, o humorista é, antes de tudo, um trabalhador – também – braçal, enquanto o poeta primeiro sonha, para depois agir. O Brasil é um país grande de grandes e poucos humoristas, porque a incultura da terra gera uma deformação prejudicial ao humor. Fazer rir talvez seja a última das obrigações do humorista.⁴

³ RIBEIRO, Maria Aparecida. *A Carta de Caminha e seus ecos: estudo e antologia*. Coimbra: Angelus Novus, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/download/1329/1009>. Acesso em 03. dez. 2020.

⁴ ANÍSIO, Chico. Op. Cit., p. 7.

E em se tratando de humor, Mikhail Bakhtin já nos lembrara que o riso tanto na Antiguidade clássica como no medievo tinha um papel fundamental de renovação como instrumento de expressão e, até mesmo de resolução, “daquilo que era inacessível na forma do sério”⁵.

O intuito desse trabalho é abordar a relação entre riso e história através da narrativa fílmica cômica, especificamente em três obras da cinematografia brasileira. Um dos questionamentos norteadores desse estudo é: por que é tão comum contar a história através do humor no cinema brasileiro? Pensando o filme como uma fonte, partir da dupla premissa já destacada por Marcos Napolitano, “o que um filme diz e como diz?”⁶.

Na tentativa de responder essas perguntas selecionei obras cujo eixo narrativo fosse a comédia (notoriamente um gênero de grande apelo junto ao público) que por sua vez fazem paródias de temas históricos, outro mote recorrente de fácil aceitação entre as plateias. Os filmes que compuseram a estrutura desta pesquisa foram *Carnaval Atlântida* (1953), de José Carlos Burle, *Ladrões de cinema* (1977), de Fernando Cony Campos e *A primeira missa ou tristes tropeços, enganos e urucum* (2014), de Ana Carolina. Nessas três obras encontramos exemplos que estabeleceram uma conexão com o conhecimento prévio dos espectadores a respeito de diferentes conhecimentos históricos outrora já presentes e desenvolvidos em obras cinematográficas. As três obras retratam, respectivamente, a Antiguidade Clássica com a *Iliada* de Homero, a Inconfidência Mineira e, por fim, os primórdios do Brasil colônia.

Quando elaborei o projeto para a seleção de Doutorado no Programa de Pós-Graduação em História desta Universidade, selecionei uma extensa lista de obras cinematográficas e também televisivas que conectavam humor e história através do audiovisual. No entanto, a extensa lista ultrapassaria os recortes epistemológicos ideais para a realização de uma tese de doutoramento aprofundada.

Chamou-me a atenção, através de leituras sobre o cinema nacional, as referências às obras que tratavam das intempéries do fazer cinematográfico no Brasil com enfoque sobre filmes históricos em narrativas notoriamente cômicas. Ou seja, além de representar gêneros de sucesso no Brasil meu recorte ganhou um novo elemento em comum: os três filmes selecionados tiveram por ponto em comum também tratam da própria história do cinema em um claro exercício de metalinguagem. Por isso, obras que comentam os procedimentos

⁵ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987, p. 109.

⁶ NAPOLITANO, Marcos. “A história depois do papel”. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 3ª edição, 2020, p. 245.

na produção de filmes são interessantes, porque revelam de modo particularmente explícito as convenções e estruturas que pautam as representações da história pelo cinema.

De volta a obra Jota Ruí, seu trabalho é um bom exemplo de como eventos históricos foram apresentados sob o viés da comicidade e para contar a própria história do humor, em uma espécie de metalinguagem, assim como os filmes aqui analisados. O autor apresenta o poder lírico do humor que constrói e desconstrói um imaginário cuja herança é atribuída aos poemas homéricos da *Ilíada* e *Odisseia*. Jota lança um olhar crítico profundo em que prosa e poesia se encontram.

Tal encontro também pode ser percebido na “Canção do subdesenvolvido”, composta por Carlos Lyra e Chico Assis⁷ cujo teor associa humor e história do Brasil em uma interpretação que une lirismo e comicidade:

O Brasil é uma terra de amores
Alcatifada de flores
Onde a brisa fala amores
Em lindas tardes de abril
Correi pras bandas do sul
Debaixo de um céu de anil
Encontrareis um gigante deitado
Santa Cruz... hoje o Brasil
Mas um dia o gigante despertou
Deixou de ser gigante adormecido
E dele um anão se levantou
Era um país subdesenvolvido
Subdesenvolvido, subdesenvolvido...⁸

A canção evoca a imagem do gigante adormecido, exaltada no *Hino Nacional* brasileiro e no imaginário urbano da antiga capital Rio de Janeiro⁹, que, ao acordar, revela a alegoria de toda a sua pequenez. Na primeira estrofe o tom épico da natureza exuberante do País. Na

⁷ A chamada “Canção do subdesenvolvido”, música presente no espetáculo teatral *Um americano em Brasília*, de Chico Assis e Nelson Lins e Barros, produzida em 1961 e posteriormente tornou-se um dos hinos da União Nacional dos Estudantes (UNE) durante a Ditadura Militar. Cf. MOTTA, Carlos. “A canção do subdesenvolvido”. Disponível em: <https://jornalgnn.com.br/memoria/a-cancao-do-subdesenvolvido/>. Acesso em: 10 ago. 2019.

⁸ É possível assistir a um trecho do próprio autor cantando esta canção em um especial do Programa Ensaio, exibido pela TV Cultura, produzido em 2004 que teve por título *A MPB dos tempos de repressão* que contou com a participação de diferentes nomes da música brasileira que. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=13&v=iYIS-CD5IKQ. Acesso em: 12 ago. 2019.

⁹ A forma do gigante pode ser vista a partir da perspectiva de quem olha do mar, sendo a Pedra da Gávea a cabeça, o Pão de Açúcar os pés e o Corcovado o tronco e as pernas onde se encontra o Cristo Redentor, monumento que faz referência a criação da vida. Cf. GOMES, Bernardo Perrota Legal. *Geopoética das paisagens: atrativos para a realização do Geoturismo Urbano no Rio de Janeiro*. Dissertação (mestrado). Pós-graduação em Ecoturismo e Conservação. Centro de Ciências Biológicas e da Saúde, UFRJ, 2019, p. 30-31. Disponível em: <http://www.unirio.br/ccbs/ecoturismo/DissertaoversofinalBernardoPerrotaFOLHAS.pdf>. Acesso em: 09. Jun. 2022.

segunda, as mazelas do atraso e do subdesenvolvimento, em um resumo que expõe as características contraditórias da História nacional, muitas vezes ressaltadas como motivo de piada. Os arranjos da canção, que lembram os espetáculos musicais da Broadway, são quase uma caricatura debochada, que frisam a atmosfera de chacota e crítica que conduzem a melodia da música.

A canção, e seu tom, remetem à questão que permeia esta pesquisa: como a história do Brasil é representada através do cômico e de narrativas humorísticas por meio das artes e, em especial, do cinema. No entanto, ousaria dizer que o cômico seria uma das formas mais constantes na representação da história do país – que podem sim serem passíveis de ridicularização. Nesse caso, a *Canção do subdesenvolvido* inverte o caráter épico, talvez por ser nitidamente pouco convincente, quase que como uma piada pronta. No seio do “gigante adormecido” brota um anão, metáfora de uma nacionalidade precária, submissa e empobrecida que habita uma terra rica, bela e extensa nesse imenso “entre-lugar” identitário¹⁰ que constitui a História do Brasil.

Presentes em diversas expressões artísticas como na literatura, na música e no cinema, tais expressões cômicas da História conseguem, por vezes, ser tão eficazes na crítica da “verdade histórica” quanto uma pesquisa acadêmica, promovendo reflexões sobre a formação da sociedade brasileira e a construção da ideia de nacionalidade. Seguindo essa lógica, o presente estudo concebe o cômico como um modo de representação e ao mesmo tempo de produção de interpretações sobre a história ‘do’ e ‘no’ cinema brasileiro.

De maneira a refletir sobre formatos de representação da história *no* cinema brasileiro e *sobre* o cinema nacional através de narrativas humorísticas selecionei três obras com eixo estrutural incomuns na cinematografia brasileira, por serem notoriamente metalinguísticos. Ao estabelecer o fio condutor entre história, humor e cinema, procurei selecionar filmes que representam períodos e tradições distintas do cinema nacional e que retratam narrativas históricas bem diferentes. Cada uma dessas produções refletem um imaginário não só sobre os fatos históricos contados na tela mas sobre a evolução da forma de se fazer cinema no Brasil.

Definido o recorte do objeto e as fontes principais, surgiram os primeiros questionamentos estruturantes da pesquisa. O que confere o *status* de aceitação a uma obra

¹⁰ Cf. BHABHA, Homi. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

cinematográfica? Seu público ou a recepção junto à crítica especializada? Seriam ambos? Três filmes, temporalmente distantes entre si, perante um universo que abrange mais de dois mil títulos¹¹. No cinema brasileiro poucas foram as vezes em que a estrutura metalinguística de narrativa esteve tão evidente como nesses exemplos¹², especialmente em se tratando de filmes de *comédia histórica*, categoria analisada no terceiro capítulo.

Como parte do anedotário brasileiro, a presença da abordagem humorística de temas históricos na historiografia e na literatura nacional foi marcada pelo sucesso de público. Publicada em 1922 a obra *História do Brasil pelo método confuso*, de Mendes Fradique¹³, por exemplo, é considerada um dos grandes fenômenos editoriais da década de 1920 segundo Isabel Lustosa¹⁴. Tal fenômeno também se estendeu à poesia modernista por meio da obra de Oswald de Andrade (1890-1954), que utilizou-se do humor em diversas passagens da obra *Poesia Pau-Brasil* (1924)¹⁵, e de Murilo Mendes (1901-1975), que descreveu, em versos recheados de humor, diversos estereótipos associados à cultura brasileira em seu conhecido trabalho *História do Brasil* (1933)¹⁶.

A leitura de trabalhos acadêmicos mais recentes como os livros de Renato Mendes¹⁷ e de Elias Thomé Saliba¹⁸, revelam o quanto a História do Brasil serviu e ainda serve de combustível para a caricatura no país.

Em termos de referências mais populares, destaca-se o recém lançado livro de Ricardo Miotto, *Breve História Bem-Humorada do Brasil*¹⁹, e o sucesso da coleção *Brasilis*, organizada pelo jornalista Eduardo Bueno. Além de possuir um canal no bastante popular

¹¹ O site da Cinemateca Brasileira apresenta, em sua base dados, o registro de exatas 2.417 obras classificadas como comédias. Cf. Base de Dados, Filmografia Brasileira. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>. Acesso em: 14 mai. 2021. Recentemente, obras voltadas a listar o maior número possível de títulos da filmografia brasileira foram editadas, caso dos dicionários de Antônio Leão da Silva Neto e de Mauro Baladi. Cf. SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionário de filmes brasileiros: longa-metragem*. São Paulo: A.L. Silva Neto, 2002. Cf. BALADI, Mauro. *Dicionário de cinema brasileiro*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

¹² A metalinguagem é um recurso particularmente recorrente em diferentes gêneros cinematográficos, por vezes abordando os bastidores de uma obra e seu processo de produção, ou em total referência à atividade fílmica. Obras como *O cinema de lágrimas da América Latina* (1995), de Nelson Pereira dos Santos, - que trata do melodrama em filmes da época áurea dos cinemas argentino e mexicano - ou *Saneamento básico* (2007), de Jorge Furtado, são alguns dos exemplos abordados mais diretamente.

¹³ FRADIQUE, Mendes. *História do Brasil pelo método confuso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

¹⁴ LUSTOSA, Isabel. "Introdução". In: FRADIQUE, Mendes. *História do Brasil pelo método confuso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

¹⁵ ANDRADE, Oswald. *Pau-brasil*. São Paulo: Globo, 2ª edição, 2003.

¹⁶ MENDES, Murilo. *História do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

¹⁷ MENDES, Renato. *Uma história do Brasil através da caricatura*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2006.

¹⁸ SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira – da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

¹⁹ MIOTTO, Ricardo. *Breve História Bem-Humorada do Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 2019.

no Youtube, com mais de 1 milhão e duzentos mil inscritos²⁰, Bueno também é autor de *Brasil do Casseta: nossa história como você nunca viu*²¹, lançado em parceria com os membros do grupo humorístico Casseta & Planeta. O livro adota uma abordagem pela óptica do humor²² com diferentes nuances e críticas que repercutiram na mídia²³ e traz como referências bibliográficas obras consideradas clássicas da historiografia brasileira. No prefácio, o autor explicou a tônica anedótica da obra:

Depois de uma década de espera, a trupe que revolucionou o humor na TV brasileira promete abalar as convicções daqueles que acham que o Brasil perdeu a graça. Com este livro, eles nos mostram que a História do Brasil é uma fonte inesgotável de piadas, sendo que muitas delas já nascem prontinhas. Cada Casseta ficou com a responsabilidade de narrar seis episódios clássicos da nossa História. Reunidos, os capítulos percorrem toda a História brasileira, do “descobrimento”, realizado pelo velho Cabral, o Pedro, até esses nossos dias pós-impeachment de Dilma Roskoff, ou melhor, Rousseff.²⁴

As representações cômicas da história brasileira, já presentes na literatura, não tardaram a chegar ao teatro e posteriormente ao cinema e à televisão²⁵. A emblemática imagem jocosa e gluttona de D. João VI tão bem retratada por Carla Camurati no filme *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (1995), nada mais é do que um olhar caricatural da veia humorística de nossa história, o emblema de um cinema popular que mexe com o discurso histórico.

²⁰ Denominado de Buenas Ideias, o canal exibe pequenos vídeos semanais com abordagens cômicas sobre os mais diversos episódios da história nacional. A estatística de seguidores corresponde a dezembro de 2020. Cf. <https://www.youtube.com/c/BuenasIdeias/videos>.

²¹ BUENO, Eduardo (org.). *Brasil do Casseta: nossa história como você nunca viu*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2018.

²² Como veremos mais adiante, a depender do autor do capítulo e do episódio narrado, existe um tipo de posicionamento político e uma visão sobre a História, em um humor com tons mais agressivos e sexistas numa escrita coloca por terra quaisquer percepções sobre politicamente correto.

²³ Brasil do ‘Casseta’ passa o país a sujo sem poupar ninguém: humoristas dão um chute na bunda do politicamente e literariamente correto”. *Folha de S. Paulo*, 19 de maio de 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/05/brasil-do-casseta-passa-o-pais-a-sujo-sem-poupar-ninguem.shtml>. Acesso em: 22 fev. 2019. Cf também o artigo de Reinaldo Glioche, Disponível em: <https://gente.ig.com.br/cultura/2018-04-09/brasil-do-casseta-livro.html>. Acesso em: 22 fev. 2018.

²⁴ BUENO, Eduardo. Op. cit., p. 10.

²⁵ O jornalista maranhense Viriato Correia (1884-1967), autor do sucesso literário infantil *Cazuzu* (1938), lançou em 1939 uma peça sobre Tiradentes havendo em seu subtítulo a classificação de “comédia histórica”. No mesmo ano, Carlota Joaquina foi tema da comédia escrita pelo também jornalista, historiador e dramaturgo cearense Raimundo Magalhães Júnior (1907-1981). Cf. CORREIA, Viriato. *Tiradentes: comédia histórica em 3 atos e sete quadros*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, Serviço Nacional de Teatro, 1941. Cf. MAGALHÃES JR., Raimundo. *Carlota Joaquina: comédia em três atos*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, Serviço Nacional de Teatro, 1941.

Muito recentemente, na televisão, o seriado *Filhos da pátria* (2017-2019)²⁶ trouxe também esse olhar humorístico para retratar dois momentos da História: o período pós-independência (1822) e a época da chegada de Getúlio Vargas à presidência em 1930.

Cabe recordar que o primeiro filme lançado pelo grupo Casseta & Planeta foi justamente sobre um tema histórico, ambientado durante a Ditadura Militar de 1964. No enredo de *A taça do mundo é nossa* (2003), dirigido por Lula Buarque, prevalece uma narrativa debochada que dá sua versão do episódio verídico do roubo da taça Jules Rimet em 1966, troféu que marcou o tricampeonato da seleção brasileira de futebol em Copa do Mundo.²⁷

Cinema, História e humor: juntos e nem sempre nessa mesma ordem...

O foco desta tese é analisar como cinema nacional representou temas históricos a partir de um viés cômico ao longo de seis décadas, entre 1953 e 2014. A escolha de fontes fílmicas se deu por sua natureza abrangente e agregadora. Considerado como a sétima arte, o cinema, de certa maneira, condensa e expressa as demais. Para tal análise selecionei três obras da cinematografia brasileira de épocas distintas cujo eixo narrativo alinhasse essa perspectiva de enfoque mesclando humor e história de maneira que permitisse uma aproximação ao conceito de *comédia histórica*, conforme a terminologia desenvolvida por Hannu Salmi no livro *Historical comedy on screen*²⁸. Não se trata de uma abordagem simples, conforme destacou o próprio Salmi. Ao estudar essa perspectiva cômica na representação audiovisual do passado, um outro tipo de enfoque é colocado a respeito de um gênero

²⁶ Escrita por Bruno Mazzeo e Alexandre Machado, a série dividida em duas temporadas abordou as desventuras cotidianas de uma família de classe média (os Bulhosas) em diferentes momentos da História do Brasil.

²⁷ A história referente ao roubo da taça foi contada em outro filme que mesclou comédia e ação *O roubo da taça* (2016), de Caíto Ortiz, estrelado por Taís Araújo e Milhem Cortaz. Curiosamente, Grande Othelo, Ronald Golias e Renata Fronzi, em 1963 estrelaram a comédia produzida pelos estúdios cariocas da Herbert Richers, *O homem que roubou a copa do mundo*. Com roteiro e direção assinados pela dupla Víctor Lima e José Cajado Filho, o filme brincou com a “possibilidade” de roubo da taça Jules Rimet quando do bicampeonato mundial da seleção brasileira em 1962. Golias e Othelo são os detetives incumbidos de desvendar o mistério... O *Diário da Noite* (SP), no ano de 1963, apresentou pequenas notas sobre a produção (Segundo Caderno, 06 de agosto de 1963, página 10, edição n. 11825). Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/221961_04/21912. Acesso em: 25 out. 2021.

²⁸ SALMI, Hannu (org.). *Historical comedy on screen: subverting history with humour*. Bristol: Intellect, 2011.

também complexo em sua definição: o de filme histórico²⁹, justamente apresentar diversas ramificações.

Em um primeiro momento esta pesquisa baseou-se em um documento oficial como referência básica: a lista dos filmes brasileiros com mais de 500.000 espectadores. Este documento, atualmente estruturado pelo Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual da Agência Nacional de Cinema (Ancine), elenca uma sequência de títulos entre os anos de 1970 e 2019³⁰. Considerei que a partir desta listagem, composta por 506 produções, seria possível se ter uma panorâmica da produção nacional, observando especialmente os gêneros ali presentes.

É notório o grande alcance da comédia junto ao público brasileiro, “peça de fôlego” da cinematografia brasileira, nas palavras de Maria do Rosário Caetano³¹ - o que já se configuraria como um pertinente objeto de pesquisa. Já o gênero histórico, mesmo sendo um estilo de produção de maior custo, sempre esteve presente em nosso cinema com obras que renderam boas bilheterias. Entretanto, apesar da referida lista da Ancine confirmar o sucesso de títulos cômicos e de temática histórica, os três filmes selecionados por essa pesquisa não estão presentes no documento pois a amálgama que os uniu foi a representação do fazer cinematográfico. A paixão pela história do cinema retratada em tela deu o arremate final na escolha do objeto a partir da seleção de três *comédias históricas* de natureza metalinguística. A partir dessas fontes foi possível refletir sobre o estatuto crítico da narrativa cômica.

Para o trabalho busquei analisar filmes temporalmente distantes entre si, mas com pontos de congruência, que representam, de certa maneira, a trajetória do cinema nacional transpassada por momentos de reconhecimento e crise. Que leitura da história foi transmitida por esses três filmes escolhidos para análise? Como o aspecto cômico contribui para tal leitura? Em que contexto e condições de produção eles foram elaborados? São algumas das perguntas que a pesquisa tentou responder ou, ao menos, esclarecer. Há ainda uma questão mais geral que norteia toda a tese: a ideia de que história esses filmes produzem?

²⁹ SALMI, Hannu. Op. cit., p. 09.

³⁰ Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2105_0.pdf. Acesso em: 09 jun. 2019.

³¹ CAETANO, Maria do Rosário. “Cinema brasileiro: perspectivas 2019”. Disponível em: <http://revistadecinema.com.br/2019/01/cinema-brasileiro-perspectivas-2019/>. Acesso em: 20 out. 2020.

Como tais obras podem ser usadas como fontes para se compreender um determinado período histórico e a própria história do cinema?

Ao abordar uma percepção humorística da história, o mote para o riso, dentre outros fatores a serem tratados mais adiante, os filmes escolhidos fazem chacota com a história tradicional, patriótica e monumental, e proporcionam ao espectador reflexões particulares que possibilitam um olhar sobre o passado reconstruído sob a ótica e o contexto do período em que foram realizados. Nesse sentido, busco pensar a comédia fílmica como uma fonte historiográfica, perspectiva semelhante ao que Hilda Machado apresentou em sua tese de doutoramento.³²

A relação entre história e humor é uma abordagem em franca ascensão que ganha cada vez mais abrangência na academia dentre as mais diversas áreas. “O humor é parte essencial da natureza humana, instrumento a serviço da perpetuação da espécie? Ou um produto cultural mutável no tempo, fluido e historicamente gerado?”³³. Questionamentos como esse demonstram as múltiplas possibilidades deste campo de estudo que, curiosamente, possui ainda uma pequena participação de historiadores segundo Saliba.

O sucesso de bilheteria nacional dos filmes de comédia e das películas de cunho histórico³⁴, independentemente do gosto e da opinião da crítica especializada, foi um importante dado que norteou essa pesquisa. A união desses dois estilos dá origem às *comédias históricas* brasileiras, categoria que será devidamente aprofundada nos próximos capítulos. A forma como certos filmes contribuem para a apreensão e entendimento de um conhecimento histórico por si só é instigante. E isto de tal maneira que a História por vezes é contada e assimilada de maneira mais significativa pela experiência do cinema do que pelos manuais escolares, algo já destacado pelo historiador norte-americano Robert A. Rosenstone³⁵. Se

³² MACHADO, Hilda. *As cem cadeiras: comédia fílmica como fonte historiográfica*. Tese (doutorado). Instituto de Filosofia e Ciências sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2001.

³³ SALIBA, Elias Thomé. “História cultural do humor: balanço provisório e perspectivas de pesquisas”. In: *Revista História*. São Paulo, n° 176, 2017, p. 3. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.236-9141.rh.2017.127332>. Acesso em: 30 mar. 2019.

³⁴ Na análise das listagens anualmente divulgadas inicialmente pela Embrafilme e, mais recentemente, pela ANCINE constata-se claramente a predileção do público brasileiro pelas comédias e os filmes históricos. Para se ter uma ideia da configuração dos títulos dessa listagem (até 2017), os dez primeiros filmes da lista transitam entre gêneros que vão do histórico épico (*Os dez mandamentos, o filme*, de 2016, em primeiro lugar), cinebiografias (casos de *Os dois filhos de Francisco*, de 2005, 9ª colocação e *Lúcio Flávio, passageiro da agonia*, de 1977, na 8ª colocação), adaptações literárias (casos de *Dona Flor e seus dois maridos*, de 1976 e *A dama do loteação*, de 1978, em 3º e 5º lugares respectivamente) e, por fim, comédias infanto-juvenis estreladas pelo grupo Os Trapalhões ou da franquia de sucesso *Minha mãe é uma peça*.

³⁵ Cf. ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz & Terra, 2010.

consideramos apenas os filmes cômicos essa capacidade de assimilação parece ter uma abrangência maior, talvez pelo aspecto lúdico e popular do humor.

O fato é que filmes identificados predominantemente como comédias de cunho histórico, figuraram entre as sugestões complementares audiovisuais de diferentes livros didáticos presentes no Programa Nacional do Livro Didático – PNLD. Dentre os diversos exemplos é possível destacar *Caramuru – a invenção do Brasil* (2001), de Guel Arraes, *Xica da Silva* (1976), de Carlos Diegues e *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (1995) dirigido por Carla Camurati³⁶. Muitas vezes essa indicação é problematizada e apontada como uma referência complementar para o estudante dos anos nos finais do Ensino Fundamental e de todo o Ensino Médio³⁷. Ao constatar que os filmes cômicos são reconhecidos e recomendados como fonte histórica pela educação formal no Brasil, o papel do cinema na construção da memória coletiva sobre a História torna-se ainda mais significativo. O fato é que a inclusão de filmes cômicos em livros didáticos relativamente recentes revela um aspecto característico pouco explorado nos estudos acadêmicos: a predileção do grande público pela *comédia histórica*.

Esse humor, que impulsiona a contar de variadas formas a história do país, acaba por se tornar um ingrediente narrativo que traduz diversas maneiras do brasileiro ver-se e colocar-se no mundo. Crítica, deboche, riso caminham juntos em narrativas filmicas que brindam o público com boas risadas, mas que também fazem pensar. O riso por vezes inverte valores. O país que não se faz sério é também o que pelo riso se faz astuto, perspicaz. Nesses jogos, que vão da reafirmação de estereótipos à inversão de sentidos, o humor se coloca como possível índice de brasilidade, levado em distintas linguagens, como a que remete a enredos carnavalescos, abordados em dois dos três filmes aqui analisados.

A comédia *Caramuru* é um exemplo interessante desse tipo de representação. O enredo do filme é baseado no poema épico do arcadista Santa Rita Durão, escrito em 1781, e conta a estória do degredado Diogo Álvares em terras brasileiras no início da colonização.

³⁶ Adhemar Marques, em seu livro didático *Pelos caminhos da história – Ensino Médio, volume único*, sugere especificamente o filme de Diegues no manual do professor por exemplo. Contudo, destaco as ponderações do autor ao alertar da necessidade do trabalho de mediação e contextualização do docente ao utilizar-se do filme como instrumento pedagógico. Cf. MARQUES, Adhemar. “Filmografia recomendada”. In: MARQUES, Adhemar. *Pelos caminhos da história: Ensino Médio, volume único*. São Paulo: Editora Positivo, 2006, p. 8.

³⁷ Reforçando quão ricas são as possibilidades de se articular cinema e história, o capítulo referente ao II Império do livro didático *História: das cavernas ao terceiro milênio*, escrito por Myriam Becho Rocha e Patrícia Ramos Braick apresentou como indicação filmica a comédia *O xangô de Baker Street*, dirigido por Miguel Faria Jr., baseado na obra homônima de Jô Soares produzida em 2001. Cf. BRAICK, Patrícia Ramos; ROCHA, Myriam Becho. *História: das cavernas ao terceiro milênio*. São Paulo: Editora Moderna, 2ª edição, 2002, p. 389.

Lançado no rol das comemorações dos 500 anos do Descobrimento do Brasil, o filme retrata um Caramuru pacífico e ingênuo, mais preocupado com a nudez e a licenciosidade sexual das índias do que com qualquer objetivo colonizador, o que já denota uma perspectiva colonizadora. Apesar de apresentar imagens estereotipadas, especialmente da cultura indígena, o comportamento dos personagens de Caramuru, Paraguaçu e Moema se assemelha muito à visão preconceituosa e etnocêntrica das relações entre portugueses e índios descritas em obras consagradas como as de Varnhagen³⁸, Martius³⁹ e Gilberto Freyre:

O europeu saltava em terra escorregando em índia nua; os próprios padres da Companhia precisavam descer com cuidado, senão atolavam o pé em carne. (...). As mulheres eram as primeiras a se entregarem aos brancos, as mais ardentes indo esfregar-se nas pernas desses que supunham deuses. Davam-se ao europeu por um pente ou um caco de espelho.⁴⁰

A grande qualidade do filme é tratar estes estereótipos, já difundidos por muitos autores tradicionais, em tom caricatural, de chacota. Essa lente aumentada, hiperbólica, sobre as relações coloniais também pode ser vista como uma ironia, uma crítica sobre a realidade inventada, botando em xeque a visão perniciosa de Freyre e a imagem épica e romântica construída pela narrativa de Santa Rita Durão. A linguagem moderna da trama, mescla caracterização de época com um roteiro atraente para o espectador contemporâneo e traz nomes de artistas conhecidos como Lenine, Arnaldo Antunes e a banda Chico Science & Nação Zumbi na trilha sonora. As piadas presentes na película são de fácil acesso ao espectador comum, ao articular a trama com elementos que ressaltam de forma cômica e proposital, elementos anacrônicos. Além disso, o filme conta com um elenco conhecido do grande público por seu trabalho em televisão⁴¹.

A inclusão do filme no PNDL, portanto, permite aos docentes explorar criticamente essas imagens, beneficiando-se da narrativa cômica para questionar e desconstruir tanto a ideia romântica quanto a imagem preconceituosa e etnocêntrica sobre a colonização. Tal

³⁸ VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *História Geral do Brasil*. Tomo 1. 5. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1953.

³⁹ MARTIUS, Carl F. P. Von. *O Estado de Direito entre os autóctones do Brasil*. Belo Horizonte, Itatiaia/EDUSP, 1982.

⁴⁰ FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala*. 40ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2000, p.164.

⁴¹ A respeito deste filme em especial reforço suas qualidades e riquezas para o trabalho em sala de aula como tendo sido excelente seu retorno (no que se refere à aprendizagem) e a aceitação entre os estudantes como um instrumento didático. Durante o ano de 2016 pude utilizar trechos do filme com estudantes do 7º Ano do Ensino Fundamental na Rede Pública de Ensino do DF.

relação entre a História tradicional/oficial e a monumentalização do passado e o humor cinematográfico norteia toda a estrutura dessa tese. O que nos remete ao ponto seguinte, referente à discussão da duplicidade do cinema como agente e também fonte histórica.

Lançar luz para os acontecimentos históricos pelas lentes da piada e do aspecto cômico, no entanto, não exclui todo o elemento trágico e a carga de conflito que permeia os mais diversos momentos da história retratados na tela. Até mesmo a tragicidade inerente a vários fatos históricos pode reverter-se em uma narrativa engraçada, que faz rir, mas que também aponta, critica e faz do deboche uma forma de perceber a complexidade da realidade retratada na tela, forma esta muitas vezes mais eficiente e informativa do que a narrativa clássica e tradicional. Alcides Freire Ramos, ao reconfigurar o lugar da chanchada na historiografia do cinema brasileiro, em virtude de uma “concepção teleológica de história” ressaltou que

(...) nossa cinematografia passaria a dialogar de modo profícuo com as vanguardas europeias (russa, italiana e francesa). Além disso, cabe destacar que o vocabulário utilizado pelos críticos de época, no momento de emitir juízos de valor estético e qualificar/interpretar as comédias cariocas (“baixo nível”, “humor chulo”, “grosseira”, “primarismo”, entre outros), carrega o peso de uma concepção oriunda da antiguidade clássica (Grécia) e que foi perpetuada ao longo da História do Ocidente. Ao criar fronteiras, separando claramente os gêneros, esta faceta da tradição ocidental valoriza a tragédia ou o drama em detrimento do cômico.⁴²

O historiador norte-americano Hayden White também analisou certas categorias relacionadas ao riso (ironia, sátira, comédia) de maneira a associar a estrutura narrativa de determinados pensadores como Hegel, Burckhardt e Ranke, respectivamente. São nuances do realismo e do imaginário histórico, construindo uma outra leitura destes autores na tentativa de debater o que vem a ser o conhecimento histórico.⁴³

A adoção da narrativa humorística para se pensar a História permite uma associação ao conceito de *carnavalização* definido por Mikhail Bakhtin em seu estudo sobre a cultura popular na Idade Média uma vez que a crítica e a leitura da sociedade feita nos filmes selecionados quebraram o aspecto solene da representação histórica e, ao mesmo tempo,

⁴² RAMOS, Alcides Freire. “Historiografia do cinema brasileiro diante das fronteiras entre o trágico e o cômico: ‘redescobrimo’ a chanchada”. In: *Fênix: revista de história e estudos culturais*. Uberlândia: UFU, vol. 2, ano 3, n. 4, outubro / novembro / dezembro 2005, p. 1-15. Disponível em: <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/869>. Acesso em: 25 ago. 2021.

⁴³ Cf. WHITE, Hyden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. Tradução de José Laurênio de Melo. São Paulo: EdUSP, 1995.

articularam visões questionadoras do *status quo*⁴⁴. Tal perspectiva foi mais nitidamente explorada por meio da trilha sonora formada majoritariamente por sambas e marchinhas carnavalescas presentes nos filmes *Carnaval Atlântida* e *Ladrões de cinema*.

Ainda em se tratando da narrativa de tom humorístico, é certo que nem todo riso é considerado libertário e não há como negligenciar o quanto o humor pode ser corrosivo e preconceituoso. Para tanto, é providencial mencionar o recente documentário de Pedro Arantes, *O riso dos outros*, lançado em 2012, que traz depoimentos dos mais diversos a respeito dos limites do humor e o quanto ele pode ser fonte para criação e reprodução de preconceitos e estereótipos⁴⁵. Recentemente, o show de *stand-up comedy* da australiana Hannah Gadsby, exibido na plataforma de *streaming* Netflix, debateu os limites éticos do humor e a consequente naturalização de violências e comportamentos depreciativos. No campo acadêmico e historiográfico, é possível encontrar debates semelhantes, como é o caso da recente publicação em livro da tese de Dagoberto José de Fonseca, *Você conhece aquela? A piada, o riso e o racismo à brasileira*⁴⁶, um exemplo dentre as diversas pesquisas que atualmente buscam problematizar a face preconceituosa do humor. Mais recentemente, o trabalho investigativo de Adilson Moreira, com o conceito de “racismo recreativo” apontou o quanto a cordialidade associada ao brasileiro na verdade seria o véu dessa cruel face do preconceito por meio de um humor “descontraído”⁴⁷. Levando-se em consideração os diferentes momentos históricos em que foram realizadas as três produções que estruturaram o eixo norteador desta pesquisa não se pode desconsiderar tais problematizações.

Ao se pensar acerca desta associação entre o riso e episódios da História do Brasil, cabe ter em conta que o riso não necessariamente é cômico. Quando nos deparamos com a episódios da história do Brasil que se tornaram material para a piada – e aqui utilizo esta expressão em um sentido amplo, para significar o evento aparentemente sério sobre o qual outro sentido é construído e publicizado – é preciso compreender a que categoria as narrativas pertencem, ou seja, se podem ser classificadas como uma caricatura, sátira ou paródia⁴⁸. Segundo o historiador Elias Thomé Saliba, no que se refere ao humor no Brasil, a

⁴⁴ Cf. BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2ª edição, 1993.

⁴⁵ Cf. documentário na íntegra. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=uVyKY_qgd54. Acesso em: 07 set. 2019.

⁴⁶ FONSECA, Dagoberto José de. *Você conhece aquela? A piada, o riso e o racismo à brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2018.

⁴⁷ Cf. MOREIRA, Adilson. *Racismo recreativo*. São Paulo: Sueli Carneiro; Jandaira, 2020.

⁴⁸ Cf. ATTARO, Salvattore. *Encyclopedia of humor studies*. Los Angeles: Sage/Reference, 2016.

paródia é considerada uma de suas bases, mas que desenvolveu características próprias marcadas pela capacidade de recriar narrativas tradicionais à moda brasileira:

A característica principal da linguagem humorística brasileira é o uso da paródia. Primeiro por razões históricas. É um país que se constituiu muito em cima de países matrizes, países europeus. A paródia sugere cópia. Mas o humor brasileiro não é uma cópia pura e simplesmente, não é o sentido original da palavra paródia – o canto paralelo. A paródia brasileira é uma cópia criativa. Quem melhor definiu isso foi o estudioso de cinema brasileiro Paulo Emílio Sales Gomes que, ao se referir à chanchada, dizia que ela resultava da nossa incapacidade criativa em copiar. A frase é paradoxal, somos incapazes de simplesmente copiar, quer dizer que a nossa cópia é sempre criativa. A chanchada era a paródia de grandes sucessos norte-americanos. O clássico faroeste *Matar ou morrer* virou aqui *Matar ou correr*, com Grande Otelo e Oscarito.⁴⁹

Para cada conceito necessariamente se configura um tipo de humor e a apreensão destas categorias possibilitou uma análise mais acurada das fontes de maneira que possamos vislumbrar essa relação entre o cômico e o riso. Isso tem várias implicações políticas. Por exemplo, a sátira muitas vezes é bem conservadora, porque tem um sentido moral e interventivo cujo objetivo é colocar a pessoa de volta no seu suposto lugar⁵⁰. Um personagem que tenta romper o seu lugar “natural”, uma mulher, um escravizado, é posto de volta no seu papel e isso desperta um riso satírico. A paródia, já tende a inverter um discurso que se pretende sério, transformando-o em uma nova versão cômica de uma narrativa original⁵¹. Já a caricatura ressalta o exotismo e a explicitação de traços específicos, mas pode ser ambígua politicamente. Um político hábil explora seu potencial caricatural porque isso pode torná-lo “memorável”.⁵²

A partir deste percurso foi possível refletir sobre os “gatilhos do riso” inseridos em narrativas do passado apresentadas nos diferentes filmes escolhidos. Em que contexto, porque e como um determinado acontecimento histórico foi rememorado, interpretado,

⁴⁹ SALIBA, Elias Thomé. In: “Primeiro Plano”. Entrevista publicada em 28 de abril de 2011. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI229674-15215,00-ELIAS+THOME+SALIBA+O+QUE+ELES+FAZEM+NAO+E+STANDUP+COMEDY+E+SIM+U+M+HUMOR+QUE.html>. Acesso em: 05 out. 2020.

⁵⁰ Cf. CONDREN, Conal. “Satire”. In: ATTARO, Salvattore (org.). *Encyclopedia of humor studies*. Volume 2. Los Angeles: Sage/Reference, 2016, p. 661 - 664.

⁵¹ Cf. ROSE, Margaret A. “Parody”. In: ATTARO, Salvattore (org.). *Encyclopedia of humor studies*. Volume 2. Los Angeles: Sage/Reference, 2016, p. 552 - 553.

⁵² Cf. KLEIN, Sheri R. “Caricature”. In: ATTARO, Salvattore (org.). *Encyclopedia of humor studies*. Volume 1. Los Angeles: Sage/Reference, 2016, p. 663.

filmado e exibido de forma humorística? Que tipo de humor foi adotado na construção dessa narrativa? Esclarecer estas e outras questões é um dos intentos dessa pesquisa.

Cinema: fonte ou agente histórico?

Como bem lembrou o historiador norte-americano Robert A. Rosenstone, o cinema é capaz construir relações com o passado⁵³ como uma espécie de suporte para a divulgação da narrativa histórica e também veículo para a construção da memória coletiva. Em termos da historiografia nacional é valiosa a análise de Mariza Carvalho e Jorge Ferreira sobre o tema:

Às vésperas do século XXI, constituímos sociedades datadas não apenas de textos escritos e falados, mas de um vasto conjunto de imagens. Um filme não é um livro. No entanto, estática ou em movimento, uma imagem pode ser 'lida' de maneira similar a um texto escrito. Quando um filme é apresentado ao público, ele surge como resultado de uma intertextualidade que combina diferentes linguagens: textos orais – a palavra falada ou cantada –, escritos – letreiros e legendas – e visuais – a própria imagem projetada, os cartazes, a propaganda nos jornais, entre outros. Na intersecção entre elas surgem nos filmes personagens que muitas vezes podem ser fictícios, mas onde as cenas vividas são 'reais', pois as relações sociais e o mundo representado na tela foram retirados da própria sociedade.⁵⁴

Já na década de 1970 Marc Ferro alegava que as produções cinematográficas proporcionavam inúmeras possibilidades para o historiador, basicamente podendo seguir dois aspectos em especial: “a leitura histórica do filme e a leitura cinematográfica da história”⁵⁵. Segundo Ferro, a própria especificidade da linguagem cinematográfica dispõe de elementos que transcendem uma “simples transcrição da escrita literária”⁵⁶. As fontes fílmicas, como quaisquer outros discursos, constroem e veiculam representações sobre o mundo social. As palavras permanecem, mas seus significados mudam porque estão sempre associados aos usos de uma comunidade linguística e ao imaginário social de uma época.

⁵³ ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo, Paz e Terra, 2010, p. 17.

⁵⁴ SOARES, Mariza de Carvalho; FERREIRA, Jorge. *A história vai ao cinema: vinte filmes brasileiros comentados por historiadores*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 11.

⁵⁵ FERRO, Marc. *Cinema e história*. São Paulo, Paz e Terra, 1992, p. 19.

⁵⁶ Idem, *ibidem*, p. 16.

Ele [o filme] está sendo observado não como uma obra de arte, mas sim como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ele não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem que autoriza. (...) analisar no filme tanto a narrativa quanto o cenário, a escritura, as relações do filme com aquilo que não é filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime de governo. Só assim se pode chegar à compreensão não apenas da obra, mas também da totalidade que ela representa.

Ferro ainda esclarece que a partir do momento em que o cinema foi considerado uma arte “seus pioneiros passaram a intervir na história com filmes, documentários ou de ficção, que, desde sua origem, sob a aparência de representação, doutrinam e glorificam”⁵⁷. Além do caráter intervencionista o cinema também pode ser visto como um agente histórico capaz de abordar narrativas e fatos que não foram destacados e aprofundados pela História tradicional. Jacques Rancière, por exemplo, mencionou o quanto o cinema conta uma história do século XX que não está nos manuais de história⁵⁸. Uma história esquecida ou pouco explorada pelos estudos tradicionais que, de alguma maneira, se torna um referencial sobre uma época. Para Rancière “o cinema não registra simplesmente o acontecimento histórico, mas cria esse acontecimento. Acrescentemos que, se ele o cria, talvez seja por seu poder de tornar histórica qualquer aparição por trás de uma janela”.⁵⁹

A historiadora Natalie Zemon Davis, em *O retorno de Martin Guerre*⁶⁰, relatou que sua experiência em um set de filmagem a ajudou a construir uma espécie de laboratório histórico. Ao observar os atores compondo suas personagens, ela passou a perceber questões do estudo que desenvolvia. Diálogos desse aporte alimentam a perspectiva do cinema não apenas como uma fonte, mas como uma linguagem que dialoga com a história e que pode, inclusive, trazer à tona múltiplas percepções da realidade.

No cerne destas considerações sobre pensar a história através da linguagem cinematográfica, surgem outros questionamentos necessários para a compreensão de como se articulam determinados gêneros audiovisuais. O que caracteriza um filme histórico? Qual a mensagem que ele pretende transmitir? Até que ponto o entretenimento se integra a uma percepção de suposta veracidade sobre o evento descrito na película? Todas essas questões

⁵⁷ Ibid., p. 13.

⁵⁸ Cf. RANCIÈRE, Jacques. *Figuras da história*. São Paulo: UNESP, 2018.

⁵⁹ Ibid., p. 31.

⁶⁰ DAVIS, Natalie Zemon. *O retorno de Martin Guerre*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1987, p. 10.

permeiam considerações que envolvem um gênero desde sempre muito popular na história do cinema mundial.

José D'Assunção Barros nos propôs três percepções distintas que nos mostram essa relação entre cinema e história: os *filmes históricos*, que representam eventos específicos; os filmes de *ambientação histórica*, criados livremente, mas narrados em um contexto e delimitado e os *documentários históricos*, que buscam tratar de fatos específicos. De acordo com Barros,

para o âmbito das relações entre *Cinema e História*, interessa particularmente a possibilidade de a obra cinematográfica funcionar como um meio de representação ou como veículo interpretante de realidades históricas específicas, ou ainda, como linguagem que se abre livremente para a imaginação histórica.⁶¹

Em seus trabalhos sobre a relação entre cinema e história, Barros também destacou o quanto uma obra fílmica pode ser considerada uma forma de representação ou de interpretação de uma realidade histórica específica:

A partir de uma fonte fílmica, e a partir da análise dos discursos e práticas cinematográficas relacionados a diversos contextos contemporâneos, os historiadores podem apreender de uma nova perspectiva a própria história do século XX e da contemporaneidade. De igual maneira [...] os historiadores políticos e culturais podem examinar diversos usos, recepções e apropriações dos discursos, práticas e obras cinematográficas.⁶²

Tal argumentação se alinha com as considerações elaboradas pelo historiador e crítico de cinema francês Pierre Sorlin na década de 1970. Segundo Sorlin, “a tarefa do historiador consiste em determinar que tipos de construção estão em uso durante os períodos aos quais se dedica; ou seja, a definir segundo que regras se transcreve o mundo em imagens sonorizadas”⁶³, especialmente dadas as forças representativas da televisão e do cinema – considerando suas diferenças de alcance de público e estrutura visual - como principais meios de expressão do século XX, inclusive no sentido de formar nossa bagagem intelectual por meio de suas composições imagéticas e sonoras.

⁶¹ BARROS, José D'Assunção. “Cinema e história: entre expressões e representações”. In: NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção (orgs.). *Cinema – História: teoria e representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008, p. 44.

⁶² *Ibid.*, p. 43.

⁶³ SORLIN, Pierre. *Sociología del cine: la apertura para la historia de mañana*. Tradução: Juan José Utrilla. México (DF): Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 252.

De acordo com Sorlin, o filme é um produto cultural, pensado como um processo que abrange todo um conjunto de fatores sociais que acompanham as condições de produção dessa obra, desenvolvida totalmente no contexto do capitalismo industrial, assim como a televisão⁶⁴. Ao voltar-se para o potencial dessa fonte, qualquer filme pode ser objeto de estudo do historiador, independente de gênero e do público alcançado, uma vez que as obras cinematográficas também são fontes que constroem representações no campo das mentalidades e da ideologia.

O historiador Elias Thomé Saliba sustenta que, levantar possibilidades teóricas de reflexão sobre fatos históricos através da comicidade - explicitando as relações entre ficção e realidade em uma escrita audiovisual da história - talvez seja uma das principais questões para a história cultural do humor⁶⁵. É a incrível capacidade da comicidade de conferir realce à trama histórica, tornando-a mais inteligível, acessível e palatável para o grande público.

Qual é o papel do riso na construção de um futuro político e social? As narrativas humorísticas, nas suas mais diversas formas ao longo do tempo foram, em seu âmago, alteração de sentido, reversão de significado e, afinal, reconstituição do elemento de futuro presente na linguagem. Mas, certamente, não é aquele futuro próximo, um pouco curvado para frente.⁶⁶

Ao longo da pesquisa foi possível perceber que o gênero da comédia, apesar da extrema popularidade junto ao público, se encontrava à margem dos estudos sobre o cinema brasileiro. Em artigo sobre os gêneros cinematográficos na produção brasileira, publicado em 1993 pelo cientista social e estudioso da cultura de massa, José Mário Ortiz Ramos, chamou atenção para o paradoxo entre a grande popularidade da comédia e a escassez de trabalhos sobre ela, excetuando-se o livro de Sérgio Augusto sobre as chanchadas cariocas⁶⁷. Ortiz argumentou que

a reflexão sobre os gêneros no cinema e TV ainda é extremamente restrita, pobre; não existem, por exemplo, trabalhos abrangentes sobre a comicidade, e mesmo o melodrama da telenovela foi pouco explorado. (...) A extremada atenção dada ao filme de autor – com trabalhos sem dúvida significativos – aliada a uma ênfase ideológica sempre intensa, conduziram

⁶⁴ SORLIN, Pierre. Op. cit., p. 68.

⁶⁵ SALIBA, Elias Thomé. “História cultural do humor: balanço provisório e perspectivas de pesquisa”, *op. cit.*, p. 29.

⁶⁶ *Ibid*, p. 37.

⁶⁷ José Mário Ortiz Ramos. “A questão do gênero no cinema brasileiro”. In: *Revista USP: Dossiê Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora da USP, n° 19, set./out./nov., 1993, p. 111.

a um desprezo da narrativa de divertimento e das complexas redefinições das tradições, bem como a pouca atenção à composição de tipos e personagens.⁶⁸

Essa escassez talvez se explique porque os filmes, em geral, não são considerados produções pertencentes aos níveis eruditos da cultura, sendo classificados como produtos da cultura de massas. Alguns filmes apresentam estruturas complexas que os distinguem da maioria da produção cinematográfica e outros não apresentam inovações, sendo quase uma repetição de narrativas e temáticas usuais. Todo filme utiliza códigos cinematográficos e códigos não-cinematográficos para se constituir como um sistema fílmico singular. A diferença entre os filmes originais e os filmes banais, segundo Christian Metz, funda-se nas formas de utilização dos códigos, os últimos utilizam-nos de maneira mecânica, enquanto os primeiros operam-nos de maneiras inéditas ou pouco usuais. Alguns filmes, mesmo aparentemente banais, apresentam elementos de análise na medida em que consolidam ou constroem imagens de forte representatividade, uma vez que todo filme é sempre um sistema singular, único, distinguindo-se dos demais pelas formas como os diferentes códigos são atualizados e inter-relacionados⁶⁹.

Para Metz, o texto é o filme em sua materialidade, sobre o qual são construídos um ou mais sistemas textuais, que lhe conferem coerência e significados. O filme original é aquele que utiliza os códigos cinematográficos e não-cinematográficos para se constituir como um texto único sobre o qual vários sistemas textuais podem ser produzidos⁷⁰. De acordo com Metz, não são todos os textos fílmicos que permitem a construção de múltiplos sistemas textuais, os quais devem referir-se ao texto em seu conjunto, apreendendo-o como totalidade singular, com o objetivo de reordenar todos os elementos, cinematográficos e não-cinematográficos, existentes no filme.

A ausência de trabalhos acadêmicos sobre a comédia nacional foi gradualmente se modificando nas décadas seguintes, com o considerável aumento de pesquisas e grupos de estudos voltados para as relações entre o humor, o cinema e a sociedade brasileira, o que tornou bastante fértil o terreno para o aprofundamento de análises desta natureza.

⁶⁸ Idem, *ibidem*.

⁶⁹ Cf. METZ, Christian. “Os sistemas textuais”. In: METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980, pp. 109-144.

⁷⁰ O sistema textual “não tem existência concreta, enquanto o texto tem, pois é desenvolvimento manifesto, aquilo que preexiste à intervenção do analista”. In: METZ. Op. cit., p. 202.

O filme do filme: humor e metalinguagem

A metalinguagem, definitivamente, foi o que determinou a escolha dos três filmes analisados. Em um universo de comédias históricas de sucesso nacional a peculiaridade dos filmes escolhidos foi justamente o de abordar a própria história do cinema nacional e as condições de produção do cinema brasileiro em épocas bem distintas. Jacques Aumont denominou esse formato de obra como “cinema no cinema” destacando que tal tema

é tão antigo quanto o próprio cinema, pois, desde os primeiros anos do século, os roteiristas tiveram como tema a filmagem do filme, a história de um ator ou a descrição do mundo do cinema. Pode-se distinguir esse tema geral, suscetível de múltiplas variantes, do processo da construção em abismo (*mise em abyme*), que supõe um efeito de espelho atuando sobre a própria estrutura do filme.⁷¹

Da mesma forma, o conceito de metalinguagem ou “cinema no cinema” é útil para pensar essas três obras do cinema brasileiro também conforme as considerações articuladas por Ana Lúcia Andrade em um dos trabalhos mais completos sobre o tema em língua portuguesa, ainda que centrado especificamente no cinema industrial norte-americano. De acordo com a autora,

(...) o discurso se apresenta de forma explícita, referindo-se ao próprio cinema, seja através de citações ou mesmo na relação do público com o reconhecimento deste discurso. O termo metalinguagem será aqui utilizado no sentido de denominar o processo que revele estas estratégias de auto-referência do cinema, explicitando o seu código e remetendo-se à sua própria estrutura. A metalinguagem vai se destacar no cinema principalmente através dos filmes que se referem ao universo cinematográfico com ênfase na temática e dos filmes que, mesmo abordando uma temática sobre o cinema, desenvolvem uma dramaturgia específica em que o discurso cinematográfico é explicitado até mesmo em sua própria estrutura.⁷²

Os filmes selecionados brincam com o conhecimento prévio de seus espectadores não apenas em relação aos eventos históricos narrados na obra a ser construída na película como também com a cinematografia de seu tempo, os códigos discursivos de produções semelhantes à época além de trazerem uma leitura sobre a história representada nas telas. Nas obras analisadas, o gênero histórico é parodiado, assim como o fazer cinema no Brasil,

⁷¹ AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. “Cinema no cinema”. In: *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução: Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2003, p. 49.

⁷² ANDRADE, Ana Lúcia. *O filme dentro do filme: a metalinguagem no cinema*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999, p. 16.

lembrando que a paródia se insere no discurso metalinguístico, especialmente por incorporar e desafiar o que parodia⁷³, em um movimento de “questionar a partir de dentro”⁷⁴. Assim as fontes escolhidas fazem uma releitura três narrativas históricas: a Guerra de Tróia, a Inconfidência Mineira e o Descobrimento do Brasil, temáticas extensamente analisadas em clássicos da historiografia nacional e mundial.

A tese em seu processo seguiu uma abordagem que permitiu o cruzamento das mais diversas fontes, a partir do recorte estabelecido. O foco principal foram os três filmes selecionados, mas, conjuntamente, outros instrumentos foram adicionados de maneira a enriquecer suas leituras e aprimorar a análise proposta. Dessa forma foram inseridas as notícias em jornais quando da exibição das obras e, sempre que possível, ouvir as percepções de quem acompanhou de perto a composição destes filmes e especialmente sobre essa articulação entre humor e história representados/contados/narrados no cinema.

Não são muitos os exemplos, na cinematografia brasileira de títulos que flertaram com a narrativa metalinguística. Menos ainda que centraram seus enfoques tratando da produção de filmes históricos, o que reforça ainda mais a escolha destes três filmes. Em texto sobre um filme de José Carlos Burle hoje considerado desaparecido, *Não é nada disso* (1950), Luís Alberto Rocha Melo chamou algumas dessas obras de “historiografia audiovisual”. No entanto, o mesmo autor salientou que entre as décadas de 1930 e 1950 houve um conjunto de títulos⁷⁵ que “abordaram o ambiente cinematográfico no país pelo viés cômico”⁷⁶.

Pensar a História por meio do cinema: depoimentos de cineastas

Colaboraram com essa tese, por meio de entrevistas, os cineastas Noilton Nunes, Carlos Diegues e Ana Carolina Teixeira de Soares. Noilton, foi um dos principais nomes da produtora Lente Filmes, responsável por filmar *Ladrões de cinema* e *Tudo bem* (1978), de Arnaldo Jabor. Carlos Diegues, representante renomado do movimento cinemanovista que

⁷³ HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*: história, teoria, ficção. Tradução: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p. 28.

⁷⁴ Ibid., p. 15.

⁷⁵ Os filmes eram: *Fazendo fita* (1935, de Vittorio Capellaro); *Berlín na batucada* (1947, de Luiz de Barros); *Carnaval Atlântida* (1953, de José Carlos Burle), fonte fílmica para esta tese; *A baronesa transviada* (1957, de Watson Macedo) e *Pé na tábua* (1958, de Víctor Lima). Desta lista, apenas os três últimos chegaram preservados até a atualidade, tendo sido inclusive, lançados em DVD's, tornando menos complicado para o espectador o contato com estas obras.

⁷⁶ MELO, Luís Alberto Rocha. “*Não é nada disso...: o cinema independente segundo a Atlântida*”. In: MORETTIN, Eduardo *et al.* *Cinema e história: circularidades, arquivos e experiência estética*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2017, p. 252-253.

dirigiu, dentre outros títulos, as versões para a tela grande de *Xica da Silva* (1976) e *Tieta* (1995). Já Ana Carolina Teixeira Soares, dirigiu uma das fontes principais desta tese, *A primeira missa* (2014) e é cineasta atuante desde a década de 1970, assinando produções como *Mar de rosas* (1977), *Das tripas coração* (1982) e *Amélia* (2002). Também contribuíram para a pesquisa os depoimentos dos atores Dagoberto Feliz e Wagner Molina, do elenco de *A primeira missa*.

Partiu-se especialmente da premissa de que essas falas representam experiências particulares, olhares individuais, em entrevistas de recorte mais temático do que biográfico, como bem lembra Verena Alberti a respeito das premissas da história oral⁷⁷. Nos anexos desta tese apresento os termos de autorização para o uso de falas e de imagens, conforme as orientações do Comitê de Ética em Pesquisa em Ciências Humanas e Sociais da Universidade de Brasília (CEP / CHS – UnB)⁷⁸.

Em relação aos trechos selecionadas dos filmes propriamente ditos, conferi destaque às formas de representação do passado como elemento que permitiria uma reflexão sobre humor e história. E, em se tratando de filmes históricos a respeito de temáticas já bastante consagradas e conhecidas em nosso cinema, não se poderia deixar de trazer novamente as imagens que constituíram um ramallete de referências. Quantas não foram as vezes que o alferes Joaquim José da Silva Xavier foi imortalizado em pinturas e também no inflamável rolo de nitrato de prata (leia-se celuloide)? Nesta oscilante balança entre o pretensamente sério e o que revela sorrisos - da ironia à gargalhada - personagens históricas ganharam seus contornos para as telas dos cinemas. Com o intuito de estabelecer uma análise que perpassasse as discussões entre cinema, humor e filmes históricos, selecionei no decorrer de cada capítulo imagens que trouxessem à tona estes temas.

Para uma melhor compreensão das fontes fílmicas selecionadas, e mesmo de sua repercussão no imaginário brasileiro, foi realizado um entrecruzamento com matérias de jornais, críticas e entrevistas de grande circulação na época em os filmes estrearam. No trabalho mais amplo de pesquisa, tanto a busca no acervo da Cinemateca Brasileira, quanto

⁷⁷ ALBERTI, Verena. *Manual de história oral*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 3ª edição, 2008, p. 19.

⁷⁸ As entrevistas não ocorreram pessoalmente em função do momento atual de pandemia decorrente da Covid-19 e foram gravados os encontros remotos via plataformas como Google Meet ou Teams.

o auxílio de obras que buscaram catalogar a produção cinematográfica nacional -tal como o *Dicionário de Filmes Brasileiros* de Antônio Leão da Silva Neto⁷⁹ - foram fundamentais.

Uma sinopse de todo o programa...

A estrutura da tese foi pensada para lançar um olhar sobre a produção do cinema de gênero e sua interação com o público na cinematografia brasileira, além uma breve investigação sobre o quanto que elementos da memória alimentam determinadas representações narrativas da história, sempre sob o enfoque do cômico.

Sob o título *Os preferidos do público? Entre comédias e filmes históricos, alguns aspectos do cinema de gênero na produção nacional*, o primeiro capítulo, aborda as representações da comédia e do filme histórico no Brasil. Ao compreender as nuances de tais gêneros no cinema brasileiro é possível refletir sobre sua importância junto ao público⁸⁰. De forma a auxiliar na compreensão da força dessas narrativas na cinematografia brasileira foi fundamental o aporte das noções desenvolvidas por autores como Rick Altman⁸¹ e Barry Keith Grant⁸², dentre outros. Os dados a respeito da presença do público nas salas de cinema, permitiram pensar sobre o cinema de gênero e de que forma a comédia e filmes históricos são formas narrativas que de certa maneira atraentes em termos de bilheteria.

No segundo capítulo, analiso o entrelaçamento entre memória, narrativas históricas e representações por meio da cultura de massas. Há uma rede de representações humorísticas que alimentam estereótipos e se configuram como memórias. Nesta teia de sentidos, trago um pouco da fala de cineastas entrevistados que se utilizaram da História como material de enredo para suas obras em diversas ocasiões e que, por vezes, construíram uma abordagem cômica sobre narrativas históricas.

⁷⁹ Cf. SILVA NETO, Antônio Leão. *Dicionário de filmes brasileiros: longa-metragem*. São Paulo: A. L. Silva Neto, 2002.

⁸⁰ José Mário Ortiz Ramos já chamara a atenção para o tanto que a discussão sobre gêneros cinematográficos é marginalizada e o quanto que isso se estenderia para os estudos voltados para a cinematografia nacional (que valorizaria mais o enfoque para o cinema de autor). No entanto, justamente por este recorte podemos ter uma visão da dinâmica da produção brasileira. Cf. RAMOS, José Mário Ortiz. “A questão do gênero no cinema brasileiro”. In: *Revista USP – dossiê Cinema Brasileiro*. São Paulo: EdUSP, set./out./nov. 1993, n. 9, p. 108-113.

⁸¹ ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. Londres: British Film Institute, 1999.

⁸² GRANT, Barry Keith. *Film genre: from iconography to ideology*. Toronto: Wallflower Press, 2007.

A junção de dois gêneros em um: a comédia histórica, é o título do terceiro capítulo cujo principal enfoque é a construção conceitual de um gênero “novo”, ou pelo menos pouco estudado no cinema brasileiro, que revela formas peculiares de leitura e divulgação crítica acerca do passado. Compreender essa categorização permite-nos entender de maneira mais ampla as nuances dos discursos, das narrativas sobre a História e o próprio País. O intuito deste percurso é o de problematizar, além de uma análise sobre comédia e história, um pouco do cinema de cada uma dessas épocas e de que maneira nestes filmes o discurso narrativo sobre a história foi desenvolvido como exercícios metalinguísticos, pautados na paródia como categoria humorística, ao longo de seis décadas. Proponho retomar a discussão sobre gêneros cinematográficos no Brasil de maneira mais aprofundada, a partir do recorte da comédia histórica e uma panorâmica sobre alguns títulos já realizados com essa abordagem⁸³.

No quarto capítulo, chamado *Helena de Tróia ao som de marchinhas e rumbas*, me debruço sobre a análise do filme *Carnaval Atlântida* de 1953, considerado uma das mais perspicazes comédias brasileiras e um dos pontos altos da paródia no Brasil. O filme traz, em seu cerne narrativo, o discurso metalinguístico ao tratar de um produtor de estúdio que deseja levar para as telas a história de Helena de Tróia. Das obras selecionadas, é a que mais se aproxima da estética do cinema americano, tanto por ser filmada nos tempos áureos produtora Atlântida Cinematográfica -em que a referência norte americana era absoluta, especialmente influenciada pelos musicais da Broadway - como pelo tema histórico abordado ao retratar a rodagem de um épico da Antiguidade Clássica.

Reconhecida como a mais bem-sucedida produtora de cinema do País⁸⁴, a Atlântida foi responsável por popularizar o gênero das chanchadas e consagrar a filmagem de paródias de narrativas da cultura estrangeira e do cinema hollywoodiano. Foi a produtora que lançou a dupla Oscarito e Grande Otello, como sinônimo garantido de sucesso de público e bilheteria. A parceria cômica de Otello e Oscarito sustenta a trama de *Carnaval Atlântida* que mescla elementos do teatro de revista, dos musicais e do carnaval para contar o quanto pode ser caricato e risível rodar um filme sobre Helena de Troia no Brasil. O Carnaval está presente em toda a narrativa, especialmente nas marchinhas, danças e adereços. No filme percebe-se

⁸³ Cabe recordar que essa forma narrativa audiovisual não se restringiu somente ao cinema no Brasil. Obras como *Caramuru, a invenção do Brasil* (2000), dirigida por Guel Arraes, originalmente foi uma minissérie televisiva reeditada para o cinema. Outro caso, que se manteve apenas no meio televisivo, foi a telenovela *Que rei sou eu?* (1988, texto de Cassio Gabus Mendes) e a minissérie *O Quinto dos Infernos*, escrita por Carlos Lombardi, Tiago Santiago e Margareth Boury (2002).

⁸⁴ Fundada com o intuito de promover o desenvolvimento do cinema industrial brasileiro, aos moldes das companhias norte-americanas, a Atlântida produziu 66 filmes entre 1941 e 1962.

claramente que a História clássica é apenas um pano de fundo para as situações cômicas que envolvem os bastidores de um filme dessa natureza.



Figura 1: cartaz original de *Carnaval Atlântida* (1953)⁸⁵

Lançado em meio ao auge da exibição dos épicos hollywoodiano ambientados na Antiguidade o filme leva à reflexão sobre a construção do modelo brasileiro das chanchadas e de que forma a valorização de uma história clássica se sobrepõe, ou não, à história do Brasil. De certa maneira, mesmo que tímida, pode-se inferir que o filme tece uma crítica sobre o cinema nacional de seu tempo e a respeito de qual o tipo de história era mais valorizada.

Nesse cenário, o próprio fato de se fazer cinema no Brasil se configura em material farto para a comédia. Essa nuance aparece justamente em obras que abordam temas históricos. No mesmo sentido de que aqui a realização de um filme épico sobre Grécia Antiga dificilmente seria possível, cria-se a ideia de que um filme de faroeste também não resultaria bem. Ou poderia ser feito, se fosse levado para o lado cômico, de brincadeira e chacota. O fato é que a comédia histórica não deixa de ser um discurso sobre o passado, discurso esse menos preocupado em retratar a veracidade dos fatos históricos do que mostrar a “realidade brasileira” e suas características de maneira criativa e popular.

⁸⁵ Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0181998/>. Acesso em: 11 ago. 2021.

No quinto capítulo intitulado *Inconfidentes no morro*, faço uma análise da leitura carnavalesca da história do levante separatista de Vila Rica retratada em *Ladrões de cinema* (1977). Em uma junção de sambas enredo clássicos e imagens do morro Pavão e Pavãozinho (RJ), a obra revela o processo de realização de um filme histórico em plena Ditadura Militar a partir da leitura da Inconfidência mineira por meio do olhar de moradores da favela. O filme faz uma breve panorâmica das várias versões sobre a rebelião de Vila Rica nas telas que revelam as especificidades dessa irônica obra, em tom de farsa metalinguística.

Com ares de cinema marginal, típico da década de 1970, *Ladrões de cinema* teve o mérito de traçar um paralelo entre a narrativa parodiada e a história do carnaval carioca, revelando inúmeras referências carnavalescas que fazem parte da vivência e do imaginário do morro. Basta dizer que todo o figurino dos inconfidentes, representados por personagens moradores da favela, são claramente retirados de fantasias carnavalescas. Falas eruditas e poéticas se mesclam à narrativa popular, neste filme que ganhou o prêmio de melhor ator coadjuvante para Lutero Luiz (1931-1990) no X Festival de Brasília do Cinema Brasileiro.

A referência à letra do samba enredo do Império Serrano “Exaltação à Tiradentes”, vencedor do carnaval carioca de 1949, se mistura a recitações de poemas de Thomaz Antônio Gonzaga e Castro Alves, além de trechos da obra do historiador Pedro Calmon e do documento histórico “Autos da Devassa”. O filme também faz referências a diversos sambas enredo históricos e à outras obras cinematográficas que retratam o evento, como é o caso de *Os inconfidentes* (1972), de Joaquim Pedro de Andrade e o recém lançado *Tiradentes* (1977), de Geraldo Vietri



Figura 2 – cartaz original do filme *Ladrões de cinema* (1977)⁸⁶

Por fim, o sexto capítulo, faz uma reflexão sobre a recente produção de Ana Carolina Teixeira Soares, *A primeira missa, ou tristes tropeços, enganos e urucum* (2014). Com uma mistura de cenários artificiais, falas empastadas e personagens de tom caricato, o filme de Ana Carolina acompanha os inúmeros desafios da produção de uma fita que pretende narrar os acontecimentos referentes à primeira missa celebrada no Brasil, em 1500, inspirada no quadro homônimo pintado por Victor Meirelles em 1860. Dentre os filmes selecionados é o que se propõe, mais explicitamente, a discutir a questão do fazer cinema no Brasil, revelando como as condições de produção da cinematografia nacional enfrenta problemas não apenas financeiros e técnicos⁸⁷ mas essencialmente políticos e burocráticos. A referências às mazelas da nação brasileira e sua relação com a colonização e a herança de um aparelho democrático lusitano, incompatível com a realidade nacional, são problematizadas em todo o decorrer do filme.

⁸⁶ Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0187229/mediaviewer/rm2423544576/>. Acesso em: 11 ago. 2021.

⁸⁷ O filme também menciona os dilemas da transição de suportes, da película para o cinema digital.

O diálogo entre passado e presente é apresentado de forma irônica através de frases de efeito que traduzem a imagem de um Brasil que deixou de ser colônia, mas que está preso imaginário colonialista. “Ah Brasil, tua mãe não te deu lastro” e “intervenção branca” são algumas das expressões ditas, em tom de pesar e deboche, pelo personagem de Marco Antonio Del Carlo que interpreta um ator lusitano na pele de Pedro Álvares Cabral. “Sexo e orçamento tem tudo haver”, anuncia outro personagem, ao falar das imposições eróticas do mercado cinematográfico e, ao mesmo tempo, revelar a malícia que perpassa o olhar do colonizador sobre a cultura indígena e a ambição da atriz que tenta usar seu *sex appeal* para garantir o papel principal.

A Primeira Missa fecha a trilogia de filmes analisados pelo trabalho, não só por ser a produção mais recente, mas por ser uma comédia que se utilizou do gênero histórico e metalinguístico em seu formato mais explícito, resvalando para o absurdo, ao se propor a falar abertamente sobre fazer cinema no País.



Figura 3: cartaz original do filme *A primeira missa ou tristes tropeços, enganos e urucum* (2014)

A partir de um olhar sobre três fontes filmicas foi possível refletir sobre cinematografia brasileira por meio de temas, períodos mais trabalhados e enfoques

interligados à narrativa humorística. Para tanto, ao longo dos capítulos, a pesquisa procurou apresentar de que maneira tais produções dialogaram com outros formatos narrativos que também retrataram com comicidade os períodos e fatos históricos apresentados.

Pensar a história no e do cinema brasileiro por meio de obras preferencialmente cômicas é trazer uma forma de enfoque pouco usual para historiografia. Existem artigos como o de Arthur Autran que traça um panorâmica da historiografia do cinema brasileiro a partir de recortes cronológicos baseados em obras de referência histórica⁸⁸. No entanto o aspecto cômico não é o foco principal.

Ao longo de toda minha pesquisa busquei um percurso pautado pela demonstração de como comédia e história no cinema brasileiro se conectaram. O cinema aqui também, como bem mencionado pelo crítico José Carlos Avellar, é entendido como “modo de pensar o mundo”⁸⁹. As obras analisadas, pautadas por narrativas metalinguísticas, tem o mérito de apresentar aos espectadores diferentes formas de pensar a história e o cinema nacional através do humor e da comicidade. Essas fontes foram escolhidas por serem particularmente ricas para refletir sobre o entrelaçamento entre fazer comédia, fazer história e fazer cinema, três camadas temáticas que conformam o objeto dessa tese de doutorado. A tessitura metalinguística dessas obras traz à tona, de modo explícito, os procedimentos por meio dos quais se constrói uma leitura cômica da história, em particular a história do Brasil.

Os capítulos referentes a cada filme analisado por essa pesquisa tiveram como epígrafe letras de músicas de sambas, seguindo um pouco a perspectiva de uma “carnavalização”, conceituada por Mikhail Bakhtin, como um cenário de inversão das convenções e hierarquias estabelecidas⁹⁰.

⁸⁸ AUTRAN, Arthur. “Panorama da historiografia do cinema brasileiro”. In: *Alceu*, vol. 7, n. 14, jan. / jun. 2007, p. 17-30. Disponível em: http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n14_Autran.pdf. Acesso em: 02. jun .2021.

⁸⁹ AVELLAR, José Carlos. “O cinema colorido”. In: *Filme Cultura: o negro no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Embrafilme, ano XV, ago. / out. 1982, n. 40, p. 3.

⁹⁰ Cf. BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Brasília: EdUnB, 2ª edição, 1993.

Capítulo 1

Os preferidos do público? Entre comédias e filmes históricos, o cinema de gênero na produção nacional

Hoje, onde a literatura era o centro, os filmes o são. Quer a Décima Musa atue ou não na tela de um teatro ou dentro do tubo catódico, não pode haver outra realidade para nós, uma vez que a realidade não começa a significar até que tenha sido feita para a Arte. Para a Ágora, a Arte agora é imagem e som; e os livros estão fechados. Na verdade, a leitura de qualquer tipo está em declínio.

Gore Vidal. *Screening history*.⁹¹

⁹¹ VIDAL, Gore. *Screening history*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1992, p. 5. Do original: “Today, where literature was movies are. Whether or not the Tenth Muse does her act on a theater screen or within the cathode tube, there can be no other reality for us since reality does not begin to *mean* until it has been made art of. For the Agora, Art is now sight and sound; and the books are shut. In fact, reading of any kind is on the decline.” (Tradução própria).

1.1 Primeiras considerações...

A epígrafe, retirada de um pequeno livro de memórias do romancista estadunidense Gore Vidal (1925-2012) - entrelaçadas por suas lembranças acerca de sua experiência como espectador de cinema - demonstra um pouco do que é o apelo desta arte junto às plateias. Em busca de seu encontro com o público e de manter frequente sua produção em meio a um mercado tão competitivo como o do meio cinematográfico, a frase para epígrafe deste primeiro capítulo permanece relevante sob diversos aspectos, especialmente quando olhamos mais de perto as tendências que configuram as listas mais recentes de maior público no cinema nacional e o apelo do audiovisual em nossa sociedade.

Pensando no recorte escolhido para esta tese, de que maneira podemos perceber a importância da comédia e do filme histórico junto ao grande público no Brasil? Antes de discorrer, nos capítulos seguintes, sobre obras que mesclaram humor e história em suas tramas, considero pertinente atentarmos para os gêneros mais atraentes e populares entre os espectadores e de que maneira esses dois estilos narrativos se apresentaram para as plateias. Para tanto, conhecer um pouco mais sobre gêneros cinematográficos a partir das listas de maior bilheteria na produção nacional nos oferece uma panorâmica interessante para não somente entender as entrelinhas de obras como *Carnaval Atlântida* (1953), *Ladrões de cinema* (1977) ou *A primeira missa* (2014), mas olhar para nosso cinema sob um outro prisma.

Meu intuito neste capítulo é o de apresentar a importância do cinema na produção nacional, com um enfoque centrado na comédia e no histórico. Aqui não se trata apenas de uma abordagem da cinematografia nacional voltada para a história do Brasil, mas de mostrar o peso destes gêneros em nosso cinema, em especial junto ao público. Segundo Sheila Schvarzman, em artigo recente de 2020,

Tanto ou mais do que os filmes autorais, essas obras, ainda que possam ser vistas negativamente, refletem e constroem visões de mundo, de país, que dizem muito sobre o que se vive e sobre as características narrativas e estéticas dessas produções audiovisuais. Não foi sem razão que nos anos 1970 Paulo Emílio Salles Gomes levava seus alunos para assistir os filmes populares e observar seu público. Certamente esse público hoje é outro, pois os ingressos são caros, mudaram as salas de exibição: no entanto, há um Brasil que

se constrói nessas imagens cuja existência vem sendo hoje contestada e asfixiada pelo governo no poder.⁹²

A ideia principal não é a de elencar uma extensa lista de filmes pertencentes a esses gêneros mas, a partir de algumas obras emblemáticas e dos *rankings* de público no Brasil, entender de que maneira o discurso presente nestes trabalhos demonstra a importância das narrativas históricas e cômicas, em diferentes formatos, para a produção nacional⁹³. Contrapondo-se a teoria do autor, que durante muito tempo foi o foco de estudo no cinema brasileiro, a produção de apelo mais popular e sucesso de público tem abarcado grande espaço na academia ao propor outros caminhos na reflexão sobre nosso audiovisual.⁹⁴

Um bom exemplo são as análises recentes centradas nas comédias cinematográficas contemporâneas chamadas de neochanchadas ou de globochanchadas em uma explícita referência ao formato de grande sucesso produzido pela Globo Filmes. Há também uma considerável produção acadêmica sobre as chanchadas, sucesso absoluto entre 1950 e 1960, e as pornochanchadas, que se popularizaram na década de 1970. Trabalhos como o de Jocimar Júnior⁹⁵ e de Lidianne Moraes⁹⁶ se inserem em uma vertente de estudos que busca um outro enfoque sobre o cinema brasileiro, ligado mais às teorias de gêneros cinematográficos. Para tanto, o foco principal desta análise nos fornecerá uma perspectiva para os capítulos posteriores que se debruçam sobre as três obras selecionadas como fontes e seus distintos períodos de produção.

É importante frisar que o eixo de análise não segue um sentido cronológico rígido e prefere levar em conta o impacto que os filmes *Carnaval Atlântida* (1952), de José Carlos Burle, *Ladrões de cinema* (1977), de Fernando Cony Campos e *A primeira missa ou tristes tropeços, enganos e urucum* (2014), de Ana Carolina, causaram no imaginário nacional. Tais produções

⁹² SCHVARZMAN, Sheila. “Um Brasil nos filmes contemporâneos de grande bilheteria (2002-2019). In: *Revue Cinémas d'Amérique Latine*, 2020, p. 83.

⁹³ Recentemente vem ganhando corpo novas linhas de estudo voltadas para essas produções nacionais de maior aceitação junto ao público no cinema brasileiro. É o caso do grupo de estudos organizado pela professora Dra. Sheila Schvarzman com a pesquisa *O Cinema Brasileiro Contemporâneo de Grande Bilheteria*, desde 2019 (Universidade Anhembi-Morumbi, SP). Pela UFRS, a professora Dra. Miriam de Souza Rossini desenvolveu temática semelhante também voltado para as maiores bilheterias de nossa cinematografia (entre 2012 e 2015), com a pesquisa *Cinema Popular Contemporâneo: modelos estéticos e narrativos do cinema brasileiro*. O enfoque da pesquisa orientada pela professora Miriam Rossini centrou-se especificamente no conjunto das dez maiores bilheterias nacionais imediatamente no Pós-Retomada (a partir de 2002, com o lançamento de *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles).

⁹⁴ MORAES, Lidianne Porto. *Vai que cola: a neochanchada como proposta para uma comédia à brasileira*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Goiânia, 2018.

⁹⁵ JÚNIOR, Jocimar Soares Dias. *Neochanchadas (?): as supostas novas chanchadas no cinema comercial da Retomada*. Monografia (Graduação). Instituto de Artes e Comunicação Social, Curso de Cinema e Audiovisual. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2013.

⁹⁶ MORAES, Lidianne Porto. Op. cit.

referendaram a importância do gênero no Brasil, sob o olhar da *comédia histórica* e abordam, cada um à sua maneira, o fazer cinematográfico nacional em um exercício de metalinguagem.

Assim, o caráter metalinguístico, não se sustenta apenas por se tratar de obras de “cinema que falam de cinema”, mas por serem produções que retratam as diferentes visões de temas históricos tradicionais, ou seja, como a história geral e do Brasil é retratada pela história do cinema. Dessa maneira, as fontes fílmicas analisadas não se enquadram formalmente como filmes históricos, mas como obras que discutem a história do cinema e colocam, em lugar de destaque, o gênero do filme histórico

Em artigo sobre os clássicos de terror da produtora inglesa Hammer, nas décadas de 1950 e 1960, Sue Harper lembra que há uma forma de rememoração do passado no filme histórico que lida com fatos e personagens “reais” ou no drama de costumes ou de ambientação histórica⁹⁷.

Nas três obras escolhidas o filme histórico é o personagem principal, filme esse que busca um *status* de primor literário-artístico e/ou de legitimidade-veracidade dos fatos narrados, conforme já observa Sheila Schvarzman:

A História é um tema recorrente do cinema desde os seus primórdios, entretanto, os sentidos de sua utilização sempre foram diversos. Se no início do cinema se transpunham dramas literários ou teatrais de época, que transferiam para o cinema o prestígio de uma forma artística consagrada, autenticando os poderes de representar a *alta cultura* [destaque dado pela autora] de que o divertimento popular ainda se ressentia, era sempre com pretensões grandiosas, ou marcando algum progresso na linguagem ou equipamento cinematográfico que a história aparecia como tema. A História sancionava, por sua seriedade, pela ideia de verdade a ela associada, a importância do cinema, um divertimento popular.⁹⁸

Cabe ressaltar, mais uma vez, que o distanciamento temporal entre as obras é metodologicamente proposital, exatamente por abordar narrativas históricas distintos, mas, sobretudo, para contextualizar a trajetória da produção cinematográfica nacional. Com exceção de *Carnaval Atlântida* (1953), que foi um sucesso de bilheteria à época⁹⁹, as duas

⁹⁷ HARPER, Sue. “The scent of distant blood: Hammer Films and history”. In: BARTA, Tony (ed.). *Screening the past: film and the representation of history*. Newport (Connecticut): Praeger, 1998, p. 109-125.

⁹⁸ SCHVARZMAN, Sheila. “As encenações da História”. In: *Revista de História*. São Paulo: UNESP, vol. 22, n. 1, 2003, p. 165. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/his/a/7rndCvWvQLRtRGXVNR59V7K/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 04 jun. 2021.

⁹⁹ Até o ano de 1971, poucos são os dados a respeito de bilheteria e público, sendo possível se ter uma noção do sucesso de uma obra através de matérias de jornais. No caso de *Carnaval Atlântida*, é possível essa verificação quando acompanhamos as notícias de um periódico como *Diário Carioca*, de grande circulação, ao longo dos anos de 1953 e 1954. Quando de sua estreia em 02 de fevereiro de 1953, o filme passou em simultaneamente

outras fitas não tiveram um grande apelo junto ao público¹⁰⁰. No entanto, utilizam-se da comédia, gênero de grande aceitação entre o público brasileiro, para tratar de nosso cinema e retrataram a tentativa dos personagens diretores-produtores de realizarem filmes de prestígio por meio de temas históricos.

Um primeiro passo para se perceber o desejo de primazia do gênero histórico - em que não se mediram esforços para estabelecer seu lugar no gosto do espectador brasileiro - é atentar para as obras que renderam maior público em nossa cinematografia, de acordo com as últimas listagens divulgadas pela Agência Nacional de Cinema (Ancine).

Ao analisar o cinema contemporâneo brasileiro entre 2002 e 2015, Sheila Schvarzman ressaltou o quanto o período foi marcado pela implantação de expressivas políticas públicas no campo do audiovisual, além do aumento da presença de filmes brasileiros nas salas de exibição por todo o país até a grande crise política de 2016, que culminou com o *impeachment* de Dilma Rousseff¹⁰¹. Em outro trabalho, também a respeito do cinema brasileiro contemporâneo de grande bilheteria entre 2000 e 2016, Schvarzman ressaltou outros pontos importantes do período, como o fortalecimento das estruturas para produção e o aumento da ocupação das telas com conteúdo brasileiro, além da utilização de novas mídias.¹⁰²

No gráfico abaixo, conforme pesquisa realizada pelo site *Filme B*, um dos maiores sobre o mercado brasileiro de cinema, é possível perceber os momentos de produção mais intensa de filmes nacionais e de lançamentos estrangeiros nas duas primeiras décadas do século XXI, destacando-se uma drástica queda no ano de 2020 em virtude eclosão da pandemia do Covid-19.

Gráfico 1

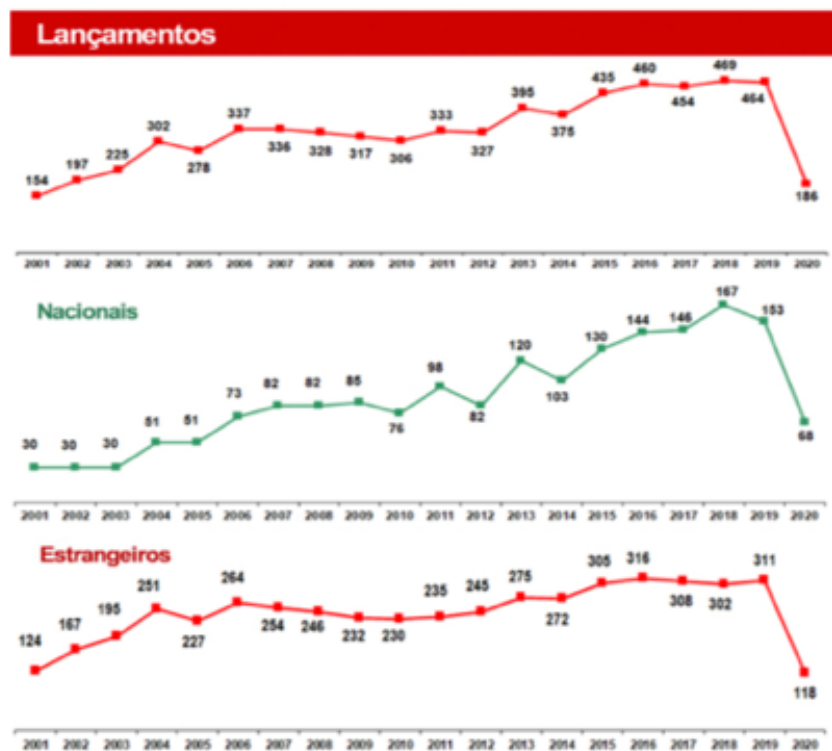
em vinte salas e permaneceu em um grande circuito por cinco semanas consecutivas, além de semanalmente permanecer em cartaz no decorrer do ano e também em 1954.

¹⁰⁰ *A primeira missa, ou tristes tropeços, enganos e urucum* (2014), de Ana Carolina, por exemplo, teve um público de 767 espectadores e estreou em quatro salas. Cf. ANCINE. *Listagem de filmes brasileiros lançados comercialmente entre 1995 e 2019*. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2102.pdf>. Acesso em: 04 ago. 2021. No caso de *Ladrões de cinema* (1977), muito provavelmente dados desse tipo podem ter sido perdidos com o recente incêndio que destruiu um dos prédios da Cinemateca Brasileira em 29 de julho de 2021. Cf. “Bombeiros controlam incêndio em galpão da Cinemateca Brasileira na Vila Leopoldina, Zona Oeste de SP; veja vídeos”. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2021/07/29/incendio-atinge-galpao-da-cinemateca-brasileira-na-vila-leopoldina-zona-oeste-de-sp.ghtml>. Acesso em: 04 ago. 2021.

¹⁰¹ SCHVARZMAN, Sheila. “O cinema contemporâneo brasileiro de grande público e a crise brasileira”. In: *Revista O olho da história*. Salvador: UFBA, n. 23, nov. / 2016. Disponível em: <http://oolhodahistoria.ufba.br/wp-content/uploads/2016/12/sheila.pdf>. Acesso em: 5 jun. 2021.

¹⁰² SCHVARZMAN, Sheila. “Cinema brasileiro contemporâneo de grande bilheteria (2000 – 2016). In: RAMOS, Fernão; SCHVARZMAN, Sheila (orgs.). *Nova história do cinema brasileiro*. Vol. 2. São Paulo: Edições SEESC São Paulo, 2018, p. 514-565.

Lançamentos no Brasil de filmes nacionais e estrangeiros (2001 a 2020)¹⁰³



Os momentos de melhor relacionamento, se assim se pode dizer, entre o público brasileiro e sua cinematografia, teve seu auge nos anos de 2003, 2010, 2013 e, principalmente 2016, quando se atinge a marca de mais de 30 milhões de espectadores¹⁰⁴. No entanto, após esse ápice, o descompasso entre o lançamento de produções e a escassez de público ficou evidente a partir do corte sistemático de investimentos iniciados desde 2016, quando o Ministério da Cultura chegou a ser extinto¹⁰⁵, até os ataques explícitos à cinematografia brasileira no decorrer do governo Bolsonaro e das consequências do isolamento forçado por conta da pandemia.¹⁰⁶

¹⁰³ Disponível em: <http://www.filmeb.com.br/database-brasil-2020>. Acesso em: 10 out. 2021.

¹⁰⁴ Apenas para destacar, cabe lembrar que nos anos de 2003, 2010, 2013 e 2016, respectivamente, as maiores bilheterias nacionais foram *Carandiru* (2003) e *Tropa de Elite 2* (2010) - que ultrapassou a marca de *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), até então o filme brasileiro mais assistido no país - *Minha mãe é uma peça, o filme* (2013), de André Pellenz e *Os dez mandamentos* (2016), de Alexandre Avancini.

¹⁰⁵ O MinC foi extinto brevemente pelo presidente interino Michel Temer por meio da Medida Provisória nº 726, de 12 de maio de 2016. Após duras críticas da opinião pública o ministério é restabelecido no 23 do mesmo mês por meio da MP nº 728/16. Entretanto, o projeto de desmantelamento das políticas públicas para a cultura continuou a todo vapor no governo Jair Bolsonaro que novamente extingue o MinC em 1º de janeiro de 2019, através da MP nº 870/19, incorporando suas competências ao Ministério da Cidadania, que passou a englobar também os Ministérios do Esporte e do Desenvolvimento Social.

¹⁰⁶ FIORATTI, Gustavo. “Dinheiro represado por governo Bolsonaro poderia salvar o cinema da extinção: representantes do audiovisual se queixam que governo não age para distribuir os R\$ 2,1 bilhões de fundo da Ancine”. In: *Folha de S. Paulo*, 12 de maio de 2020. Disponível em:

A partir da contextualização acima é possível fazer uma análise sobre a predileção do público brasileiro, em diferentes épocas, e sua relação com o cinema nacional, além de uma breve discussão sobre o que vem a ser o cinema de gênero em nossa cinematografia. Para avançar nesta análise, no entanto, é preciso considerar o contraponto entre o cinema de gênero e a teoria dos autores.

Convencionalmente, os estudos acadêmicos sobre a cinematografia brasileira quase sempre se voltaram mais para uma “teoria do autor” que caracteriza, em linhas gerais, obras mais artísticas centradas mais na concepção e no estilo do diretor¹⁰⁷ do que nos ditames comerciais. Tal realidade, aos poucos tem se modificado com a realização de pesquisas cuja temática principal está relacionada a outros aspectos do fazer cinematográfico como bilheterias, estúdios, escolas e gêneros.

É a partir do enfoque de gênero, centrado na *comédia histórica*, que serão analisadas as fontes fílmicas no decorrer desta tese, inclusive ao tratar do humor como maneira de apreender conhecimentos sobre o passado tendo por eixo norteador a clássica questão de diálogo do cinema nacional com seu público de maneira ampla.

1.2 O que é um filme popular? Reflexões sobre público e os recentes campeões de bilheteria do cinema brasileiro

Ao se pensar em filmes com grande alcance junto ao público necessariamente, por extensão, crê-se tratar de obras a princípio populares. No entanto, o que é esse cinema popular? E que público seria esse que absorve e consome esses produtos midiáticos? Um primeiro aspecto a ser esclarecido seria acerca dos gêneros cinematográficos que mais atraem o público brasileiro. Neste tipo de abordagem procuro uma explicação mais concreta sobre o eventual sucesso desses filmes perante o público, em torno de seus gostos e gêneros de filmes brasileiros e estrangeiros.

Contudo, sabe-se que a percepção do que seja *popular* apresenta diversas nuances. Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Galvão chamaram a atenção para este aspecto na história do cinema brasileiro:

<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/05/verba-represada-por-governo-bolsonaro-salvaria-o-cinema-da-extincao.shtml>. Acesso em: 10 out. 2021.

¹⁰⁷ CAUGHIE, John (org.). *Theories of authorship*. New York: Routledge, 1990.

Os conceitos de *nacional* e *popular* são quase extensivos à própria história do cinema brasileiro e das ideias cinematográficas no Brasil. Isto porque uma produção artística que expressa a originalidade da nação brasileira, e a diferencia de Portugal e das outras nações donde provêm modelos artísticos, foi uma preocupação constante a partir do século XIX em diversos ramos da vida cultural, incluindo o cinema. E porque motivos estéticos, ideológicos, políticos e/ou motivos comerciais – o que se acentua no caso da produção cinematográfica, que precisa de amplo público para se sustentar industrialmente – tem marcado em inúmeros momentos o trabalho de artistas no Brasil, no sentido de levar a uma produção artística que se refira ao povo e também, frequentemente, a ele se dirija. Assim, o estudo do “nacional” e do “popular” é um dos fundamentos da análise ideológica do cinema brasileiro.¹⁰⁸

Mesmo com todas as especificidades inerentes à cada época, as percepções sobre nacional e popular estiveram presentes na história do cinema brasileiro como uma questão pertinente para se pensar nossa produção de filmes e buscar o estabelecimento de uma indústria. Ainda de acordo com Bernardet e Galvão,

(...) apesar das rupturas evidentes na evolução das ideias cinematográficas (por exemplo, os anos 50 não se alimentam do pensamento dos críticos e cineastas anteriores, tampouco os anos 60 se reconhecem como um prolongamento dos anos 50), existe uma continuidade de preocupação de temas relativos ao ‘nacional’ e ao ‘popular’ que vem se desenvolvendo desde os anos 10 ou 20.¹⁰⁹

Para se ter uma noção do quanto a expressão popular, em relação ao cinema, adquiriu diferentes conotações, cabe recordar que até a década 1920 o termo dizia respeito a filmes cuja temática era nacional. Tudo isto imbricado ao desejo de adequar a linguagem e as narrativas nacionais à nossa cultura, revestida da busca pela qualidade das fitas estrangeiras. Percebe-se que, à essa época, o caráter popular desvinculava-se do conceito de público. Ao tratar dos chamados filmes sertanejos, Bernardet e Galvão destacaram que,

esse Brasil sertanejo é evidentemente uma das representações do ‘popular’ que o cinema brasileiro apresentou no decorrer de sua história (e até hoje). No entanto, ele nunca é reivindicado nos anos 10, 20 e 30 como popular, mas sim como brasileiro, ou nacional, ou nosso.¹¹⁰

¹⁰⁸ BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. *Cinema: o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo, 1983, p. 11.

¹⁰⁹ Ibid, p. 13.

¹¹⁰ Ibid, Ibidem.

Entre décadas de 1930 e 1950, a denominação *popular* ganhará conotações pejorativas que foram aplicadas cada vez mais às comédias que alcançavam um público significativo, mas que tecnicamente eram consideradas de qualidade inferior. Tais apreciações levariam a noção equivocada de que o cinema brasileiro sempre surgia do nada, como se não existisse antes uma produção nacional, ou, em outras palavras, que cinematografia nacional passava por um eterno processo de nascimentos constantes, sem haver realização anterior alguma a ser considerada.

Além disso, no intuito de construir uma produção consistente e constante, o modelo industrial estadunidense hollywoodiano era o referencial a ser transposto à realidade brasileira. O modelo americano dos grandes estúdios, *fan magazines e star-systems*, era reproduzido no Brasil desde a década de 1920 por meio de autores como Pedro Lima e Adhemar Gonzaga, na revista *Paratodos* e, posteriormente pela *Cinearte*¹¹¹, inspirada no periódico de cinema *Photoplay*¹¹², com espaço para publicidade da produção nacional.

Estúdios cariocas como as lonjevas *Cinédia* (1930), de propriedade do próprio Adhemar, e a *Brasil Vita Filmes* (1934)¹¹³, dirigida pela pioneira Carmen Santos (1904-1952), seguiram basicamente essa mesma linha ideológica¹¹⁴. Responsável por popularizar as chanchadas no Brasil e lançar nomes como Oscarito, Grande Otelo, Dercy Gonçalves e Carmem Miranda¹¹⁵, a *Cinédia* importou os melhores equipamentos e tecnologias, como câmeras Mitchell, e o sistema de som Movietone, ao produzir o primeiro filme brasileiro com som óptico.¹¹⁶

¹¹¹ Criada por Adhemar Gonzaga e Mário Behring como desdobramento do Cineclube Paredão (1917), a *Cinédia* publicou 561 edições estimulando o debate sobre o desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira entre 1926 e 1942.

¹¹² Fundada em Chicago, no ano de 1911, foi uma das primeiras revistas americanas de fãs de cinema usada também como ferramenta promocional. Em 1921, a *Photoplay* estabeleceu o que é considerado o primeiro prêmio anual significativo do cinema, a Medalha de Honra da Revista *Photoplay* concedida aos melhores filmes escolhidos pelo público.

¹¹³ Na ativa até os dias atuais, foi responsável pela produção e viabilização de diversos filmes do cineasta Humberto Mauro (1897-1983), considerado o “pai do cinema brasileiro”. Na década de 1930, representou quase metade de todo o esforço de produção cinematográfica brasileira, dividindo o pódio com a *Cinédia*.

¹¹⁴ A respeito desse período em especial da história do cinema brasileiro, nas décadas de 1920 e 1930, ainda são as maiores referências os estudos realizados por Ismail Xavier, João Luiz Vieira e Roberto Moura. Cf. XAVIER, Ismail. *Sétima Arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978. MOURA, Roberto. “A Bela Época (primórdios – 1912) e cinema carioca (1912 – 1930)”. In: RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987, p. 9-62. VIEIRA, João Luiz. “A chanchada e o cinema carioca (1930 – 1955)” In: RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987, p. 129-188.

¹¹⁵ Foi no curta-metragem documentário *A Voz do Carnaval* (1933), produzido pela *Cinédia*, que a cantora Carmen Miranda fez uma das suas primeiras aparições cinematográficas.

¹¹⁶ DENNISON, Stephanie; SHAW, Lisa. *Popular cinema in Brazil*. Manchester: Manchester University Press, 2004, p. 46.

A influência de movimentos como o neorealismo italiano trouxe uma leitura diferente sobre o nacional e o popular a ser apresentado nas telas, baseado em uma representação do povo. Em outras palavras, “um cinema popular (que se dirija ao povo) com matéria-prima popular (que vem do povo)”¹¹⁷. Popular também eram os filmes que mostravam o povo, ou que também apresentassem astros populares, através do estilo narrativo de *cross-média*, em que outros veículos como o rádio e a televisão integram-se também ao cinema.¹¹⁸

Contextualizada a categoria popular, surge o questionamento de quem é esse público que consome cinema e a que tipo de obra assiste nas salas de exibição? Uma questão deste porte que, para este momento ultrapassaria a proposta desta tese, remete-nos a uma leitura que abrangeria números de sala de exibição, valores de ingressos, localização dessas salas e aos tipos de filmes mais assistidos, sejam eles nacionais ou estrangeiros. Arthur Autran, em artigo de 2009, delineou as mudanças desse cenário:

A década de 1990 e os primeiros anos do século XXI marcam importantes mudanças no setor (...): elitização do público que está atualmente concentrado nas faixas mais abastadas da população das grandes metrópoles, a elevação do preço do ingresso, a concentração das salas nos *shopping centers*, o fechamento generalizado das salas de rua, a adoção do modelo multiplex, a tendência à homogeneização da programação e, principalmente, a entrada no Brasil a partir de 1997 em grandes grupos transnacionais do setor – com destaque para Cinemark e UCI. Foram os grupos transnacionais os responsáveis pela renovação do parque exibidor no Brasil bem como das práticas do setor, tornando-se em pouco tempo alguns dos grupos de exibição mais fortes atuando no país.¹¹⁹

Assim como Autran, outros autores ressaltaram que essa reconfiguração do mercado exibidor não se reverteu em benefícios para uma maior ampliação de filmes nacionais nos grandes circuitos. A seguir procurarei perpassar estes aspectos de maneira a entender como funcionam essas relações.

¹¹⁷ BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. *Cinema: o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo, 1983, p. 139.

¹¹⁸ Cf. ABREU, Luis Felipe Silveira de; MACEDO, Lennon Pereira; ROSSINI, Miriam de Souza. “O filme brasileiro popular contemporâneo: fenômeno de público e modelos estéticos (2002-2012)”. In: *Intervom*. Sociedade de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul. Cruz do Sul, 30 de maio a 1º de junho de 2013, p. 9. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/sul2013/resumos/R35-1139-1.pdf>. Acesso em: 23 ago. 2021.

¹¹⁹ AUTRAN, Arthur. “O cinema brasileiro contemporâneo diante do público e do mercado exibidor”. In: *Significação: revista de cultura audiovisual*. São Paulo: USP, n. 32, 2009, p. 119-135. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/68095> Acesso em: 23 ago. 2021.

Apresento este recorte abaixo, na **Tabela 1**, com destaque para as produções nacionais. Os filmes brasileiros presentes na lista nos oferecem uma panorâmica dos gêneros mais atraentes ao grande público, entre cinebiografias, comédias, filmes de ação e adaptações de obras consagradas da literatura. Considerando que nesta listagem se encontram obras produzidas entre 1974 e 2019, uma relevante parcela destes gêneros se mostra aqui, conforme o que segue abaixo:

Tabela 1 – Filmes de maior público nos cinemas brasileiros¹²⁰

#	Filme	Direção	Estreia	Público
1	<i>Vingadores: ultimato</i>	Joss e Anthony Russo	2019	19.686.119
2	<i>Titanic</i>	James Cameron	1998	17.050.000
3	<i>O Rei Leão</i>	Jon Favreau	2019	16.267.649
4	<i>Vingadores: Guerra Infinita</i>	Joss e Anthony Russo	2018	14.588.608
5	<i>Tubarão</i>	Steven Spielberg	1975	13.035.000
6	<i>Nada a Perder</i>	Alexandre Avancini	2018	11.944.985
7	<i>Minha Mãe é Uma Peça 3</i>	Susana Garcia	2019	11.344.782
8	<i>Os Dez Mandamentos - O Filme</i>	Alexandre Avancini	2016	11.259.536
9	<i>Tropa de Elite 2</i>	José Padilha	2010	11.204.815
10	<i>Os vingadores: the avengers</i>	Joss Whedon	2012	10.929.894
11	<i>Dona Flor e Seus Dois Maridos</i>	Bruno Barreto	1976	10.735.524
12	<i>Inferno na Torre</i>	John Guillermin	1975	10.377.230
13	<i>Amanhecer – parte 2</i>	Bill Condon	2012	10.316.096
14	<i>Vingadores: a era de Ultron</i>	Joss Whedon	2015	10.124.667
15	<i>Ghost - Do Outro Lado da Vida</i>	Jerry Zucker	1990	10.035.256
16	<i>Coringa</i>	Todd Philips	2019	9.886.735
17	<i>Os incríveis 2</i>	Brad Bird	2018	9.881.905
18	<i>Velozes e furiosos 7</i>	James Wan	2015	9.880.108
19	<i>Capitão América: Guerra Civil</i>	Joss e Anthony Russo	2016	9.320.359
20	<i>E.T. - O Extraterrestre</i>	Steven Spielberg	1982	9.409.000
21	<i>Minha Mãe É Uma Peça 2</i>	César Rodrigues	2016	9.307.612
22	<i>A era do gelo 3</i>	Carlos Saldanha	2009	8.921.138

¹²⁰ Os filmes sublinhados em verde, são as 8 obras nacionais que constam na lista. Disponível em: <http://www.filmebr.com.br/database-brasil-2020>. Acesso em: 03 nov. 2021.

23	<i>Avatar</i>	James Cameron	2009	9.159.090
24	<i>Capitã Marvel</i>	Anna Boden e Ryan Fleck	2019	9.039.660
25	<i>Meu malvado favorito 3</i>	Pierre Coffin e Kyle Balda	2017	9.003.498
26	<i>Minnions</i>	Pierre Coffin e Kyle Balda	2015	8.829.938
27	<i>A era do gelo 4</i>	Steve Martino e Mike Thurmeier	2012	8.717.335
28	<i>Liga da Justiça</i>	Zack Snyder	2017	8.647.594
29	<i>Batman vs. Superman</i>	Zack Snyder	2016	8.632.772
30	<i>Aquaman</i>	James Wan	2018	8.608.634
31	<i>Velozes e furiosos 8</i>	F. Gary Gray	2017	8.505.520
32	<i>Homem-Aranha</i>	Sam Raimi	2002	8.488.182
33	<i>A bela e a fera</i>	Bill Condon	2017	8.309.807
34	<i>Procurando Dory</i>	Andrew Stanton e Angus MacLane	2016	8.198.612
35	<i>O Exorista</i>	William Friedkin	1974	8.110.000
36	<i>Toy Story 4</i>	Josh Cooley	2019	7.942.430
37	<i>Homem-Aranha 2</i>	Sam Raimi	2004	7.737.714
38	<i>Homem de Ferro 3</i>	Shane Black	2013	7.657.490
39	<i>Pantera Negra</i>	Ryan Coogler	2018	7.471.136
40	<i>Sbrek para sempre</i>	Mike Mitchell	2010	7.379.540
41	<i>King Kong</i>	John Guillermin	1976	7.066.112
42	<i>Terremoto</i>	Mark Robson	1975	7.065.590
52	<i>A dama do lotação</i>	Neville D'Almeida	1978	6.508.182
60	<i>Se eu fosse você 2</i>	Daniel Filho	2009	6.137.745

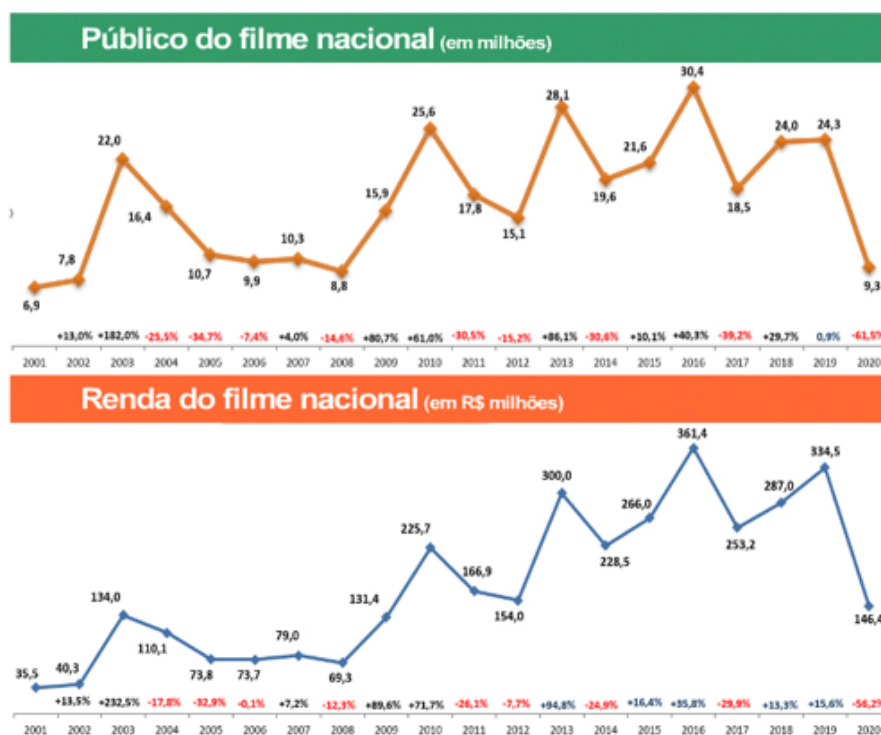
Comédias, romances (históricos ou não), ficções-científicas, animações para todos os públicos, super-heróis, terror, épicos bíblicos. Na listagem acima, os títulos que mais atraíram o público brasileiro em diferentes épocas, transita entre diferentes gêneros que vão da comédia à ficção científica, passando pelas tramas pautadas pela ação com super-heróis ou animações de temática infanto-juvenil. Na lista oito filmes brasileiros em total de 60. Entre filme catástrofe *Terremoto* (1975), que se encontra no 42ª lugar, e o sucesso *A dama do lotação* (1978), na 52ª colocação, há um grande salto de 10 posições até o que apareça uma obra nacional. Apenas mais adiante teremos a comédia *Se eu fosse você 2* (2009) ocupando 60ª posição.

Ao iniciar esta tese, ainda em meados de 2016 e 2017 a configuração dessa lista era sensivelmente diversa, com uma maior presença de títulos nacionais. O que se percebe em

virtude desse paulatino distanciamento entre grande público e a produção nacional a partir de 2016. As maiores colocações têm sido ocupadas pelas grandes franquias de animação e de super-heróis, com exceção dos títulos brasileiros presentes entre as 6ª e 9ª colocações, que incluem dois filmes voltados para a comunidade evangélica, o que significa, por si só, um gênero em crescimento que possui divulgação e motivações específicas para além do entretenimento e da linguagem artística.

Quando se pensa em relação ao público para os filmes nacionais, o mesmo estudo da *Filme B* destacou as diversas oscilações também no mesmo período, o que pode ser apreendido de acordo com o gráfico abaixo e está em consonância com os argumentos já elaborados por Schvarzman e outros autores que estudam o cinema brasileiro também por essa mesma ótica:

Gráfico 2 – Público e renda de filmes brasileiros (2001-2020)¹²¹



Optei pela abordagem estatística por entender que o levantamento de público como um instrumento para a compreensão da dinâmica da exibição cinematográfica no Brasil a partir dos títulos de maior sucesso nas salas de cinema do país. A cada estreia de um desses títulos, o tripé produção-distribuição-exibição possui suas especificidades: conjunturas

¹²¹ Disponível em: <http://www.filmeb.com.br/database-brasil-2020>. Acesso em: 10 out. 2021.

políticas e econômicas que abrangem desde o valor do ingresso até a quantidade de salas de exibição e as políticas públicas que estabelecem as cotas legais de dias por ano que os cinemas devem reservar para filmes brasileiros.

Para se ter uma noção destes múltiplos cenários, há que se recordar que, em 1975, 3.276 salas de exibição funcionavam no país, uma pequena diferença em relação a 2020, quando foram computadas 3507 salas de cinemas, em sua grande maioria localizadas em conglomerados multiplex, crescentes desde a década de 1980. Sobre esta nova dinâmica de organização do circuito exibidor de filmes no Brasil, Sheila Schvarzman ressaltou que:

Os multiplexes substituem as antigas salas, que desapareceram seja pelo efeito da especulação imobiliária, seja, sobretudo, por abandono do público, pois já não se justificavam grandes salas numa realidade em que o cinema deixara de ser uma diversão cotidiana. Essas salas múltiplas atendiam igualmente à necessidade de atualização tecnológica e de satisfazer um público que se concentrava principalmente nos finais de semana. No essencial, o cinema evitava frustrar os espectadores quando, nos fins de semana, muitas pessoas procuravam assistir a um mesmo filme em lançamento. (...) Com o tempo e a intensificação do processo de conversão da produção hollywoodiana em custosos e repetidos *blockbusters* que buscam abarrotar as salas mundiais nos primeiros dias de exibição, diversas salas de um mesmo complexo exibem não raro o mesmo filme.¹²²

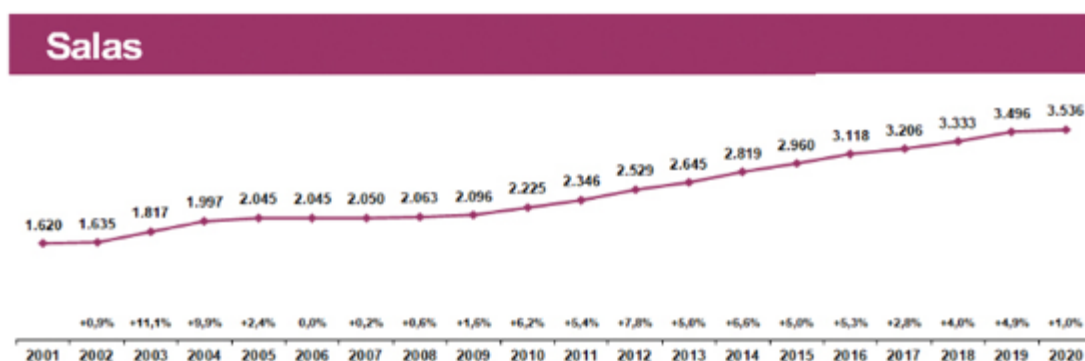
Tais números sempre se caracterizam pelas oscilações e crises nacionais que impactaram o audiovisual. Em 1995, por exemplo, as atividades cinematográficas no Brasil foram profundamente afetadas com o fechamento da Embrafilme, no 1º governo de Fernando Henrique Cardoso, restando apenas 1033 salas de exibição que mantiveram suas atividades¹²³. No gráfico a seguir, também em levantamento realizado pela *Filme B*, uma panorâmica do quantitativo de salas de exibição em geral inclui os poucos cinemas de rua ainda existentes, os conglomerados multiplex e salas de arte. O gráfico abaixo traça um panorama recente dos espaços de exibição no país.¹²⁴

¹²² SCHVARZMAN, Sheila. “Cinema brasileiro contemporâneo de grande bilheteria (2000-2016)”. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (orgs.). *Nova história do cinema brasileiro*. Vol. 2. São Paulo: Edições SESC, 2018, p. 517.

¹²³ Em relação a esses dados sobre o parque exibidor do país, ver o documento da Ancine “Evolução do número de salas de exibição” (1971-2019). Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2301_0.pdf. Acesso em: 7 jun. 2021.

¹²⁴ Até o presente momento (junho de 2022) não foram divulgados dados mais específicos que consigam abranger o impacto da pandemia no que se refere às salas de cinema durante o ano de 2021, mesmo com a retomada das atividades de exibição.

Gráfico 3 – Salas de Cinema no Brasil (2001 – 2020)¹²⁵



Ainda que a considere desatualizada, por não apresentar o sucesso de público que foi o filme *Minha mãe é uma peça 3* (2019), de Susana Garcia¹²⁶, a **Tabela 2** apresenta a lista oficialmente divulgada todos os anos pela ANCINE com os títulos nacionais que tiveram mais de 500 mil espectadores, acrescida da comédia mais assistida no cinema brasileiro.

Tabela 2 – Os 25 filmes brasileiros de maior público¹²⁷

#	Filme	Direção	Estreia	Público
1	<i>Nada a perder</i>	Alexandre Avancini	Mar./2018	11.985.261
2	<i>Minha mãe é uma peça 3</i>	Susana Garcia	Dez./2019	11.808.616
3	<i>Os dez mandamentos – o filme</i>	Alexandre Avancini	Jan./2016	11.259.536
4	<i>Tropa de elite 2 – o inimigo agora é outro</i>	José Padilha	Out./2010	11.204.815
5	<i>Dona Flor e seus dois maridos</i>	Bruno Barreto	Nov./1976	10.735.524
6	<i>Minha mãe é uma peça 2</i>	César Rodrigues	Dez./2016	9.235.184

¹²⁵ Disponível em: <http://www.filmeb.com.br/database-brasil-2020>. Acesso em: 10 out. 2021.

¹²⁶ “*Minha Mãe é Uma Peça 3* bate *Frozen* e faz mais de 6 milhões de espectadores”, matéria publicada em 15 de janeiro de 2020, cerca de duas semanas após a estreia em dezembro de 2019. Disponível em: <https://agora.folha.uol.com.br/ola/2020/01/minha-mae-e-uma-peca-3-bate-frozen-e-faz-mais-de-6-milhoes-de-espectadores.shtml> Acesso em: 29 mai. 2021.

¹²⁷ Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2105.pdf>. Acesso em: 29 mai. 2021. Ao final da listagem, que consta com 521 títulos no total, consta a indicação de que sua publicação ocorreu em quatro de novembro de 2020, o que mais uma vez reforça o questionamento acerca de não constar o terceiro filme da trilogia estrelado por Paulo Gustavo (1978-2021). Inclusive o recorde de público foi mencionado em reportagens já no mês de março do mesmo ano, como consta na matéria do site UOL Entretenimento: “*Minha Mãe é uma Peça 3* assume 2º lugar entre filmes nacionais mais vistos”. Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2020/03/02/minha-mae-e-uma-peca-3-assume-2-posicao-entre-nacionais-mais-vistos.htm>. Acesso em: 29 mai. 2021.

7	<i>A dama do loteação</i>	Neville de Almeida	Abr./1978	6.509.134
8	<i>Nada a perder 2</i>	Alexandre Avancini	Ago./2019	6.189.465
9	<i>Se eu fosse você 2</i>	Daniel Filho	Jan./2009	5.787.244
10	<i>O trapalhão nas minas do rei Salomão</i>	J. B. Tanko	Ago./1977	5.786.226
11	<i>Lúcio Flávio, o passageiro da agonia</i>	Hector Babenco	Nov./1977	5.401.325
12	<i>Dois filhos de Francisco – a história de Zezé di Camargo e Luciano</i>	Breno Silveira	Ago./2005	5.319.677
13	<i>Minha vida em Marte</i>	Suzana Garcia	Nov./2018	5.235.201
14	<i>Os saltimbancos trapalhões</i>	J. B. Tanko	Dez./1981	5.218.478
15	<i>Os trapalhões na guerra dos planetas</i>	Adriano Stuart	Dez./1978	5.089.970
16	<i>Os trapalhões em Serra Pelada</i>	J. B. Tanko	Dez./1982	5.043.350
17	<i>O cinderelo trapalhão</i>	Adriano Stuart	Jun./1979	5.028.893
18	<i>De pernas pro ar 2</i>	Roberto Santucci	Dez./2012	4.846.273
19	<i>O casamento dos trapalhões</i>	José Alvarenga Jr.	Dez./1988	4.779.027
20	<i>Coisas eróticas</i>	Rafaelle Rossi e L. Callachio	Jul./1982	4.729.484
21	<i>Carandiru</i>	Hector Babenco	Abr./2003	4.693.853
22	<i>Os vagabundos trapalhões</i>	J. B. Tanko	Jun./1982	4.631.914
23	<i>Minha mãe é uma peça</i>	André Pellenz	Jun./2013	4.603.022
24	<i>O trapalhão no planalto dos macacos</i>	J. B. Tanko	Dez./1976	4.565.267
25	<i>Simbad, o mariujo trapalhão</i>	J. B. Tanko	Jun./1976	4.406.200

Pela amostragem acima listada, vemos uma panorâmica da produção nacional desde a década de 1970, com títulos que transitam entre a comédia – com todas ramificações no Brasil, incluso as pornochanchadas -, obras lúdicas voltadas para o público infanto-juvenil¹²⁸, cinebiografias e filmes de ação policial ambientados nas favelas cariocas. No decorrer desse período, o circuito exibidor brasileiro sofreu inúmeras transformações, que foram desde os valores dos ingressos à forma de articulação das salas de cinema (com a crescente extinção dos cinemas de bairro e a meteórica ascensão dos modelos *multiplex* nas décadas de 1990 e início dos anos 2000). Nesta pequena amostragem de filmes da **Tabela 2** uma outra possibilidade de se pensar a cinematografia nacional através do cinema de gênero, enfoque do tópico seguinte para nos permitir uma melhor compreensão dos modelos histórico e cômico no Brasil.

¹²⁸ Os filmes estrelados pelo quarteto televisivo *Os Trapalhões*, que se enquadram também como ramificações do gênero comédia, são líderes de audiência na década de 1970.

1.3 Gêneros, estilos e convenções: qual o sentido em pensar o cinema por esse aspecto?

Por que pensar o cinema brasileiro através deste enfoque do contato com o público? Segundo o cineasta Guilherme de Almeida Prado, diretor de – entre outras obras – *Perfume de Gardênia* (1992) e *A dama do Cine Shangai* (1987), em artigo datado de 1993,

O cinema brasileiro em todos os momentos de sua história sempre teve uma ligação com o popular. Desde os melodramas dos anos 30 e 40, as chanchadas dos anos 50 e 60, até as pornochanchadas dos anos 70 e 80, o cinema brasileiro sempre teve um diálogo fácil com o público brasileiro. Mesmo o Cinema Novo teve seu respaldo popular no início do movimento. Com o fim das pornochanchadas ainda se tentou procurar um gênero popular alternativo: o que foi chamado pela crítica de “cinemão” do final dos anos 80 (e que justificou muito cinema medíocre). Depois disso, o cinema brasileiro entrou numa espiral que o levou longe daquele público que deveria buscar. Perdeu-se o elo. Não tenho a pretensão de reencontrar esse elo nesse relato pessoal, mas gostaria de refletir um pouco sobre o quê nos levou a perde-lo, e a importância de voltar a encontrar nossos aliados populares.¹²⁹

Esta observação em especial, que ressalta os momentos de proximidade do cinema brasileiro com o público tornam levantamentos como os da extinta Embrafilme (1969-1990) e da atual Ancine repletos de nuances sobre a produção nacional. Reiterando as observações de Sheila Schvarzman sobre as obras com maior número de espectadores na produção contemporânea brasileira entre 2000 e 2016:

Com a necessidade de ocupação cada vez maior das salas de exibição em resposta aos investimentos e ao fomento público com vistas a consolidar a produção nacional, é possível observar ao longo dos anos um tatear em busca do gosto do espectador por meio de temas de atualidade, gêneros, atores, locações ou histórias agradáveis e significativas para o público em geral, já experimentadas em programas de televisão, peças de teatro, livros de grande vendagem, franquias de filmes de sucesso e conteúdos produzidos e veiculados com grande repercussão pela internet o risco de desagradar o espectador e o capital investido é minimizado ao máximo.¹³⁰

¹²⁹ PRADO, Guilherme de Almeida. “O elo perdido: algumas interrogações que me perseguem”. In: *Revista USP: dossiê cinema brasileiro*. Set./Out./Nov. 1993, p. 25.

¹³⁰ SCHVARZMAN, Sheila. “Cinema brasileiro contemporâneo de grande bilheteria (2000-2016)”. In: RAMOS, Fernão; SCHVARZMAN, Sheila (orgs.). *Nova história do cinema brasileiro*, vol. 2. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2018, p. 530.

A partir da análise dos dados de bilheteria foi possível identificar a predileção explícita do público pelas comédias e o interesse em temas históricos, presente em diferentes estilos da produção nacional. Todavia é preciso se refletir acerca deste conceito de gêneros cinematográficos, o qual tipifica diferentes formatos fílmicos. Poucos são os trabalhos em língua portuguesa voltados especificamente para este aspecto dos estudos sobre cinema¹³¹. Dois autores norte-americanos estão entre os nomes de maior destaque na área, Rick Altman¹³² e Barry Keith Grant¹³³. Pesquisas mais recentes buscaram utilizar-se das considerações destes autores, especialmente o trabalho de Altman, com o intuito de constituir uma reflexão específica para o cinema brasileiro e seus gêneros¹³⁴. De acordo com Rafael Luna Freire,

(...) mais do que simplesmente tentar enquadrar os filmes brasileiros em padrões genéricos a-históricos e transculturais, talvez seja mais interessante aprofundar a reflexão sobre como os gêneros foram e são constantemente reinterpretados, reavaliados e reformulados no Brasil para, a partir daí, analisar como os filmes brasileiros vêm participando deles.¹³⁵

Qual o sentido de uma reflexão sobre gêneros e, em especial, sobre sua ocorrência no cinema brasileiro? De maneira geral associa-se o gênero cinematográfico com um formato mais popular de cinema, em contraposição ao “cinema experimental” ou de arte. Para Bernadette Lyra, o estudo de gêneros oferece uma contraposição aos estudos centrados mais

¹³¹ Destaco especialmente uma tese (de Rafael de Luna Freire) e duas publicações voltadas a essas questões (a edição número 61 da *Filme Cultura*, além de uma edição especial da *Revista USP*, sobre cinema brasileiro). Cf. FREIRE, Rafael de Luna. *Carnaval, mistério e gangsters: o filme policial no Brasil (1915-1951)*. Tese (doutorado), UFF, 2011. Cf. *Filme cultura: o cinema de gênero vive!* N° 61, nov/dez 2013, jan/2014. Cf. *Revista USP: dossiê cinema brasileiro*. São Paulo: n° 19, set. / out. / nov., 1993.

¹³² ALTMAN, Rick. *Film / Genre*. London: BFI, 2000.

¹³³ GRANT, Barry Keith. *Film genre: from iconography to ideology*. London: Wallflower Paperback, 2007.

¹³⁴ A este respeito, a edição 61 da revista *Filme Cultura*, que teve por título *O cinema de gênero vive!* Voltou-se especificamente para esta problemática de análise, mostrando os gêneros mais presentes na cinematografia nacional, análises de mercado e a contraposição com a linha de abordagem que se contrapõe às teorias sobre o “cinema de autor”. Pensar o cinema brasileiro sob o enfoque dos gêneros permite compreender a dinâmica da recente produção cinematográfica nacional, conforme foi especificado no editorial da revista: “Os gêneros, habitualmente associados à ideia de consumo massivo tiveram na chanchada, nos filmes de canção e mais recentemente no *favela movie* florações capazes de ser identificadas como nacionais. Apesar da constante presença nas franjas do Cinema Novo e na fachada da era Embrafilme, os gêneros clássicos, à exceção da comédia, raramente se estabeleceram por aqui a partir dos anos 1960. Nas prateleiras das locadoras, o ‘cinema nacional’ ainda constitui uma espécie de gênero em si, enquanto os demais se aplicam basicamente ao cinema anglófono”. In: *Filme cultura: o cinema de gênero vive!* N° 61, nov/dez 2013, jan/2014, p. 5. Em relação a trabalhos acadêmicos referentes aos gêneros no cinema nacional, cf. FREIRE, Rafael de Luna. *Carnaval, mistério e gangsters: o filme policial no Brasil (1915-1951)*. Tese (doutorado), UFF, 2011.

¹³⁵ FREIRE, Rafael de Luna. “Adjetivo brasileiro: a problemática definição de gêneros nacionais”. In: *Filme cultura, op. cit.*, p. 16.

na figura do diretor/autor e tal perspectiva permite uma análise que permearia a formação de um discurso cinematográfico brasileiro relacionado à realidade do país.

A este respeito, a edição 61 da revista *Filme Cultura*, que teve por título *O cinema de gênero vive!* destacou os gêneros mais presentes na cinematografia nacional, além de análises de mercado. Pensar o cinema brasileiro sob o enfoque dos gêneros permite compreender a dinâmica da recente produção cinematográfica nacional, destacando-se a comédia como o estilo que atravessou gerações:

Os gêneros, habitualmente associados à ideia de consumo massivo tiveram na chanchada, nos filmes de cangaço e mais recentemente no *favela movie* florações capazes de ser identificadas como nacionais. Apesar da constante presença nas franjas do Cinema Novo e na fachada da era Embrafilme, os gêneros clássicos, à exceção da comédia, raramente se estabeleceram por aqui a partir dos anos 1960. Nas prateleiras das locadoras, o ‘cinema nacional’ ainda constitui uma espécie de gênero em si, enquanto os demais se aplicam basicamente ao cinema anglófono.¹³⁶

José Mário Ortiz Ramos ofereceu uma percepção sobre os gêneros cinematográficos na cultura de massa e sua circulação, acionando um repertório de identificações e projeções de um imaginário que, em 1993, ainda era considerado uma perspectiva menor no meio acadêmico para pensar o cinema nacional.¹³⁷

Os gêneros não são categorias rígidas, mas apresentam nuances em suas estruturas narrativas que permitem ao seu espectador reconhecer e identificar o propósito de suas mensagens mais imediatas. Suas classificações são variáveis entre diferentes épocas e por vezes nos deparamos com vivências específicas em diversas regiões. Carlos Alberto Mattos, ao situar as principais estilos e gêneros cinematográficos tidos como tipicamente brasileiros, reforçou este aspecto ao mencionar que:

A existência de gêneros nacionais é fortemente comprovada na história do cinema. Alguns exemplos incontornáveis são o *western* americano, os filmes de artes marciais de Hong Kong, as comédias conjugais italianas dos anos 1960 e 1970, o ‘cinema de lágrimas’ mexicano e argentino na década de 1940, os *bollywood films*, os filmes de tourada espanhóis e os de samurai japoneses. Em todos esses casos, características de produção e

¹³⁶ LYRA, Bernardette. “A emergência de gêneros no cinema brasileiro: do primeiro cinema às chanchadas e pornochanchadas”. In: *Conexão, comunicação e cultura*. Caxias do Sul, vol. 6, n. 11, jan-jun 2007, p. 141-158. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/197/188>. Acesso em: 18 ago 2021.

¹³⁷ RAMOS, José Mário Ortiz. “A questão do gênero no cinema brasileiro”. In: *Revista USP: dossiê cinema brasileiro*. São Paulo: nº 19, set. / out. / nov., 1993, p. 108-113.

interesses de consumo se conjugam na formação de paradigmas narrativos e estéticos capazes de cristalizar em gênero.¹³⁸

Ainda segundo Ortiz Ramos, em defesa do cinema de gênero no Brasil,

Analisar os gêneros numa perspectiva dinâmica e histórica, sem pressupostos preconceituosos ou julgamentos rígidos apegados a um gosto que se quer universal, significa tanto interpretar um fato cultural com possibilidades antropológicas, podendo se descortinar novas visões sobre as formas de pensar das diversas classes populares, como também compreender melhor um fato audiovisual, auxiliando a balizar a produção cinematográfica na busca de caminhos que articulem os filmes e seus públicos segmentados.¹³⁹

Alinhada a este raciocínio a historiadora Sheila Schvarzman reflete sobre os filmes comerciais e seu potencial para análises:

Tanto ou mais do que os filmes autorais, essas obras, ainda que possam ser vistas negativamente, refletem e constroem visões de mundo, de país, que dizem muito mais sobre o que se vive e sobre as características narrativas e estéticas dessas produções audiovisuais. Não foi sem razão que nos anos 1970 Paulo Emílio Sallles Gomes levava seus alunos para assistir os filmes populares e observar seu público. Certamente esse público hoje é outro, pois os ingressos são caros, mudaram as salas de exibição: no entanto, há um Brasil que se constrói nessas imagens cuja existência vem sendo hoje contestada e asfixiada pelo governo no poder.¹⁴⁰

Em linhas gerais, de acordo com Barry Keith Grant, o gênero no cinema pode ser analisado pela premissa de que se tratam de histórias contadas para o público com elementos que lhes são familiares, associado às grandes audiências, muito presente no estilo comercial. Leia-se aqui “comercial” em oposição ao que se consideraria um cinema mais experimental ou de arte.¹⁴¹

Ao tratar especificamente das chanchadas e pornochanchadas, inseridas no grande gênero da comédia, Bernardette Lyra ressaltou o quanto essas estruturas narrativas

¹³⁸ MATTOS, Carlos Alberto. “Coisas nossas: notas sobre alguns gêneros tipicamente brasileiros”. In: *Filme cultura*. N° 61, nov. / dez. 2013 – jan. 2014, p. 17.

¹³⁹ RAMOS, José Mário Ortiz. “A questão do gênero no cinema brasileiro”. *Op. cit.*, p. 113.

¹⁴⁰ SCHVARZMAN, Sheila. “Um Brasil nos filmes contemporâneos de grande bilheteria (2002 – 2019)”. In: *Revue Cinémas d’Amérique Latine*, 2020, p. 83.

¹⁴¹ GRANT, Barry Keith. *Film genre: from iconography to ideology*, *op. cit.*, p.01

organizaram nossa produção e estreitaram a relação com o grande público, produzindo obras que permitiram um maior alcance no decorrer das décadas:

As formas de produção de chanchadas e de pornochanchadas foram concebidas no triplo cruzamento que moveu a produção de filmes no País desde os seus princípios: modelos importados, que faziam sucesso entre nós, e eram já devidamente conhecidos e reconhecidos pela formação cinematográfica do público: modelos voltados para o aproveitamento daquilo que a instituição cinematográfica considerava a “nossa cultura”, modelos adaptados à rentabilidade econômica de produção e difusão e às injunções técnicas e tecnológicas existentes no País. Dessa integração de modelos foi feito o cinema brasileiro de gêneros.

Os gêneros foram emergindo como possibilidades de organização e estruturação cinematográfica dentro de nossas possibilidades e precariedades, e foram se organizando com o fim de garantir as expectativas do público. Gênero no Brasil é a experiência que resulta desse enlace institucional que une a indústria do cinema com o modo de combinar as imagens e os sons.¹⁴²

É possível perceber diferentes gêneros, mas uma certa predominância de estilos que se refletirá em outros recortes quando, mais adiante, no decorrer deste capítulo tratarmos dos filmes históricos e de comédias.

1.4 O filme histórico: uma categoria de diferentes ramificações:

Aqui reflito sobre a associação dos gêneros histórico e cômico e na criação de uma nova categoria: a *comédia histórica*. No entanto, outra questão percorre estas leituras e observações: “que história atrai o público no cinema nacional?”. O que está em jogo neste exercício de atração? Não existiria também uma política por parte dos produtores e de seus elementos preferidos como temas, diretores escolhidos, elenco? No que implica o gênero cinematográfico chamado de histórico? O que seria este gênero e, especificamente, de que maneira ele se configurou na história do cinema nacional? Não me cabe aqui a repetição de uma lista de obras por vezes bastante conhecidas do público. No entanto, trata-se de um percurso que considero necessário para avançarmos na compreensão sobre como o humor também apresenta sua narrativa a respeito do passado. Sob um outro aspecto, proponho uma

¹⁴² LYRA, Bernardette. “A emergência de gêneros no cinema brasileiro: do primeiro cinema às chanchadas e pornochanchadas”. In: *Conexão, comunicação e cultura*. Caxias do Sul, vol. 6, n. 11, jan-jun 2007, p. 158. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/197/188>. Acesso em: 18 ago. 2021.

reflexão a respeito do que seja entendido por “histórico” no cinema nacional. Ele se remeteria a algo monumental, a uma comemoração? Analisar o gênero sobre este prisma é refletir sobre a pluralidade do conceito acadêmico de história. O conhecimento histórico que se produz nas universidades segue parâmetros bem diferentes da narrativa que se apresenta na tela, seja do cinema, da televisão, ou da pintura. A cada visão do que é história suscitará um estilo narrativo se associará com maior força seja ele monumental, trágico ou cômico.

Como pensar a popularidade deste gênero e suas ramificações? E, antes de tudo, o que abrange este gênero? Inicialmente, um bom parâmetro para pensarmos os gêneros mais presentes e populares na produção nacional são os dados oficiais elencados desde a década de 1970 pela Embrafilme e, nos dias atuais, pela ANCINE.

Dentre os anos de 1970 e 2018 figuraram os mais diversos gêneros cinematográficos, o que por si só poderia já nos apresentar uma série de questões quanto às preferências do público destas sessões ao longo de décadas. No entanto, chamo aqui a atenção para um aspecto presente nestas listagens. Juntamente com a comédia - seja ela de teor erótico ou voltada para o público infanto-juvenil - é possível ver entre os títulos produções de teor histórico, sejam de cunho oficial¹⁴³, adaptações literárias, cinebiografias, ambientação histórica, ou religiosos.

A relação entre cinema e história não é mais uma novidade em termos de debates historiográficos. O alçar do filme à categoria de fonte para o historiador em seu ofício foi extensamente debatido graças às obras do historiador francês Marc Ferro¹⁴⁴, comumente associado à 3ª geração da Escola dos Annales, já na década de 1970. Anteriormente, também na França, seu contemporâneo, o crítico de cinema e historiador Pierre Sorlin¹⁴⁵ elencou especialmente as nuances que caracterizam os filmes históricos. No campo dos estudos cinematográficos, autores como Robert Burgoyne¹⁴⁶, Jonathan Stubbs¹⁴⁷ escreveram especificamente sobre o gênero. Mais recentemente, entre os historiadores de profissão,

¹⁴³ Chamarei aqui de “oficial” o filme histórico expressamente elogiado pelo governo à época de sua estreia. O caso mais flagrante deste enfoque talvez seja *Independência ou morte* (1972), dirigido por Carlos Coimbra. Uma das chamadas publicitárias do filme foi a nota expedida pelo então presidente, general Emílio Garrastazu Médici elogiando seu caráter educacional, informativo e brasileiro, conforme é possível atestar pela nota de 07/09/1972, publicada no *Jornal do Brasil*, conforme o link disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/66321. Acesso em: 15 jul. 2019.

¹⁴⁴ Cf. FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

¹⁴⁵ Cf. SORLIN, Pierre. *The film in history: restaging the past*. New York: Barnes & Noble Imports, 1980.

¹⁴⁶ BURGOYNE, Robert. *The Hollywood historical film*. Malden: Blackwell Publishing, 2008. Publicado no Brasil, também do mesmo autor: *A nação do filme*. Brasília: Editora UnB, 2002.

¹⁴⁷ STUBBS, Jonathan. *Historical film: a critical introduction*. New York: Bloomsbury, 2013.

Natalie Zemon Davies¹⁴⁸ e Robert A. Rosenstone¹⁴⁹ são os principais nomes não apenas no que se refere às relações entre cinema e história, mas sobre filmes históricos em geral. Articular as percepções destes autores em conjunto com os filmes selecionados como fontes, permite uma melhor compreensão acerca do que caracteriza o gênero histórico e sua força na cinematografia nacional. Para Zemon Davis, o filme ultrapassa o potencial de uma fonte, podendo suscitar uma discussão teórica sobre narrativa e metodologia e o potencial de outras linguagens para a reflexão sobre a história.

O historiador Robert A. Rosenstone, em seus estudos sobre as formas de representação do passado em filmes, apresentou três categorias básicas que se inserem no gênero cinematográfico histórico: o *drama social*, o *filme histórico de oposição* e o *documentário de compilação*. A esse respeito, Rosenstone argumentou que, “com suas várias abordagens da história na tela, cada um desses tipos de filme faz deduções um pouco diferentes acerca da realidade histórica, do que é importante que saibamos sobre o passado”¹⁵⁰.

Através da narrativa histórica e das ambientações de outras épocas, os filmes constroem um imaginário sobre o passado que será lido pelo público. A historiadora Cristiane Nova também categorizou as diferentes ramificações referentes ao filme histórico no que se refere às obras não documentais: a *reconstrução histórica*, a *biografia histórica*, o *filme de época*, a *ficção histórica*, o *filme-mito*, o *filme etnográfico* e, por fim, as *adaptações literárias e teatrais*¹⁵¹. Mesmo com todas essas nuances, o que temos é uma representação cinematográfica que pode servir de fonte para o historiador capaz de pensar o cinema como um rico instrumento de análise de uma sociedade em seu tempo, para além da época retratada na película.

Nessa tese, os filmes não são tratados apenas como fontes, no sentido de serem analisados a partir de uma localização contextual nos momentos em que foram produzidos. Trata-se de pensá-los teoricamente como expressões de modelos narrativos, de representações da história, daí a escolha por filmes metalinguísticos.

Cristiane Nova destacou que um dos aspectos importantes para a análise fílmica é aferir sua recepção¹⁵², que pode ser aqui conferida a partir da lista de bilheteria superiores a

¹⁴⁸ DAVIS, Natalie Zemon. *Slaves on screen: film and historical vision*. Toronto: Vintage Canada, 2000.

¹⁴⁹ Dois títulos em especial de Rosenstone, além de diversos artigos compõem o conjunto de autores para compreender o gênero histórico: *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010. ROSENSTONE, Robert A.; PARVULESCU, Constantin (orgs.). *A companion to historical film*. Malden: Wiley Blackwell, 2013.

¹⁵⁰ Rosenstone, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 32.

¹⁵¹ NOVA, Cristiane. “O cinema e o conhecimento da história”. In: *O olho da história, revista de história contemporânea*, n° 3. Disponível em: <http://www.olhodahistoria.ufba.br/ocris.html>. Acesso em: 10 dez. 2019.

¹⁵² Ibid.

500 mil espectadores. No que se refere à categorização estabelecida por Rosenstone e por Cristiane Nova, encontramos representantes do gênero histórico ao longo de todo o documento elaborado pela Ancine, com destaque para outras nuances como a cinebiografia e também a adaptação literária de ambientação histórica. Nas tabelas seguintes listo alguns exemplos destas produções, sob diferentes recortes, de acordo com o levantamento de produções nacionais entre 1970 e 2019.

A título de compreensão das diversas nuances de obras cinematográficas de ambientação histórica optei por categorizar os filmes em diferentes tabelas com seguintes temáticas: eventos históricos (tabela 3), cinebiografias (tabela 4) e adaptações literárias/romances históricos ou de ambientação histórica (tabela 6).

Tabela 3 – Filmes brasileiros sobre eventos históricos¹⁵³

#	Título	Direção	Estreia	Público
56°	<i>Independência ou morte</i>	Carlos Coimbra	1972	2.924.494
255°	<i>A batalha de Guararapes</i>	Paulo Thiago	1978	979.034
386°	<i>Guerra de Canudos</i>	Sérgio Rezende	1997	655.016

O que significa pensar em eventos históricos e de que maneira isto poderia associar-se a um modelo tradicional de história? Não se trata aqui dos únicos exemplos de filmes do estilo na cinematografia brasileira, mas que, segundo este recorte, estão entre os que alcançaram maior sucesso junto ao público. É possível, à primeira vista, construir uma noção a respeito do gênero, com acontecimentos tidos como marcantes e referenciais para uma sociedade. Na **Tabela 3**, uma atenção particular para os momentos de produção destes filmes: os dois primeiros foram lançados em momentos distintos da Ditadura Militar no Brasil; o terceiro, é talvez o mais popular dentre os filmes históricos produzidos à época da chamada Retomada do cinema brasileiro, ocorrida entre 1995 e 2002¹⁵⁴. Percebe-se que o filme histórico clássico, que representa um modelo mais tradicional de história, tal qual dispostos na **Tabela 3**, teve pouco alcance junto ao público em relação às maiores bilheterias do país.

¹⁵³ A tabela contempla apenas eventos tradicionais da historiografia, como guerras, batalhas e rebeliões nacionais. Neste primeiro.

¹⁵⁴ O Observatório Brasileiro do Cinema e Audiovisual disponibiliza, entre outras publicações, uma listagem anual com a bilheteria dos filmes brasileiros comercialmente lançados em salas de exibição desde 1995. Com isto, é possível se ter uma dimensão dos filmes históricos realizados desde o chamado período da retomada do Cinema Brasileiro. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2102.pdf>. Acesso em: 7 jun. 2021.

A despeito de algumas produções históricas da década de 1970, especialmente *Independência ou morte* (1972), de Carlos Coimbra, e *Batalha dos Guararapes* (1978), de Paulo Thiago, José Mário Ortiz e Arthur Autran destacaram a importância dos incentivos estatais no sentido de fomentar a realização de filmes que registrem momentos significativos da História do país.

São essas as primeiras incursões mais agressivas do Estado no campo temático das produções, depois aprofundadas e sofisticadas. E medidas como premiação, depois entrada na produção e subvenção para elaboração de roteiros, são acionadas para privilegiar os temas históricos. Mas os resultados não são relevantes, como talvez se esperasse, e curiosamente os filmes que respondem diretamente a essa interlocução estatal utilizam um sistema de produção independente, caso de *Independência ou morte* (Carlos Coimbra, 1972) e *O caçador de esmeraldas* (Osvaldo Oliveira, 1978), ambos da Cinedistri/Massaini, bem como *Batalha dos Guararapes* (Paulo Thiago, 1978). Mais: *Anchieta, José do Brasil* (1976-1977), produzido pelo mecanismo estatal, acaba por ser uma visão pessoal do diretor Paulo César Saraceni, afastando-se do esperado espetáculo histórico. Fracasso total dos objetivos estatais? Não, pois cineastas e produtores foram atraídos para um campo discursivo que terá importantes desdobramentos na segunda metade da década, caracterizando um novo “nacionalismo cultural”. E restou ainda o êxito do emblemático *Independência ou morte*.¹⁵⁵

A despeito de não alcançar grandes bilheterias a realização de tais filmes acabaram por despertar o interesse pelo gênero histórico e obter sucessos pontuais, como é o caso de *Independência ou morte*, que tem o mérito de mesclar a narrativa clássica hollywoodiana com fatos históricos bastante conhecidos e um colorido folhetinesco que ilustra o romance entre o imperador D. Pedro I e sua mais famosa amante, a Marquesa de Santos.

No caso do período da Retomada, além do gênero histórico - repleto de cinebiografias, adaptações literárias e documentários – a época também foi marcada pela comédia de costumes. De acordo com Fernão Ramos,

Duas correntes estéticas fortes da primeira Retomada estarão presentes nos lançamentos ocorridos em 1994: a comédia leve e a crônica de costumes, que tem em *Veja esta canção* [direção de Carlos Diegues] um de seus representantes; e aquela que poderíamos denominar de “docudrama”, ficção dramatizando eventos históricos, que tem em *Lamarca, coração em chamas*, de Sérgio Rezende, o principal lançamento de 1994, marco de maturidade da Retomada. *Lamarca* demonstra que há público para a produção nacional, ao atingir a cifra, bem significativa na época, de 120 mil espectadores. Obtém repercussão na mídia e no público, como há

¹⁵⁵ ORTIZ, José Mario; AUTRAN, Arthur. “O cinema brasileiro das décadas de 1970 e 1980”. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (orgs.). *Nova história do cinema brasileiro*. Vol. 2. São Paulo: Edições SESC, 2018, p. 213.

alguns anos não se via. Jornais e televisões voltam a se lembrar da existência de um cinema feito no Brasil. filmagens retornaram a ser notícia, e entrevistas são publicadas. Críticos de jornais de grande circulação em São Paulo, que costumavam dedicar-se exclusivamente ao cinema internacional, descobrem interesse no cinema brasileiro. Esse cenário afirma-se no ano seguinte, 1995, com o lançamento de *Carlota Joaquina, princesa do Brasil*, consolidando definitivamente o que chamamos de retomada. Através de uma distribuição centralizada pela própria produtora e diretora, a atriz Carla Camurati, o filme é um estouro de bilheteria, atingindo a significativa marca de 1.286.000 espectadores.¹⁵⁶

Para se ter uma noção da força que o filme histórico ganhou à época da Retomada, em 1997, ano em que *Guerra de Canudos* teve sua estreia e levou 655.016 pessoas ao cinema, quatro outras produções chegaram às telas brasileiras: *Baile perfumado* (Lírio Ferreira e Paulo Caldas), com 73.062 espectadores, *Anahy de las misiones* (Sérgio Silva), com 131.000 espectadores, *Silvino Santos, o cineasta da selva* (Aurélio Michelis), com 4.500 espectadores e *O que é isso, companheiro?* (Bruno Barreto), com 321.450 espectadores¹⁵⁷. Mesmo sem contar com números expressivos de público e títulos mais restritos a exhibições em festivais ou lançados em poucas salas comerciais, percebe-se uma continuidade na produção de filmes históricos e uma força temática que poucas vezes se encontrou na cinematografia nacional.

Tabela 4 – Cinebiografias de maior bilheteria no cinema brasileiro

#	Título	Direção	Estreia	Público
1º	<i>Nada a perder</i>	Alexandre Avancini	Mar./2018	12.184.373 ¹⁵⁸
9º	<i>Lúcio Flávio, o passageiro da agonia</i>	Hector Babenco	Nov./1977	5.401.325
10º	<i>Os dois filhos de Francisco</i>	Breno Silveira	Ago./2005	5.319.677
39º	<i>Chico Xavier</i>	Daniel Filho	Abr./2010	3.413.231
46º	<i>Xica da Silva</i>	Carlos Diegues	Set. /1976	3.183.582
51º	<i>Cazuzza – o tempo não para</i>	Sandra Werneck e Walter Carvalho	Jun./2004	3.082.522
52º	<i>Olga</i>	Jayme Monjardim	Ago./2004	3.078.030
88º	<i>Maria, mãe do filho de Deus</i>	Moacyr Góes	Dez./2002	2.332.873

¹⁵⁶ RAMOS, Fernão Pessoa. “A Retomada: nação inviável, narcisismo às avessas e má consciência”. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (orgs.). *Nova história do cinema brasileiro*. Volume 2. São Paulo: Edições SESC, 2018, p. 413.

¹⁵⁷ ANCINE. “Listagem de filmes brasileiros lançados comercialmente em salas de exibição entre 1995 e 2019”. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2102.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2021. *Baile perfumado*, por exemplo foi lançado em sete salas comerciais. Já *Anahy de las misiones* obteve uma carreira comercial um pouco melhor, estreando em quinze salas. A cinebiografia do cineasta Silvino Santos, por sua vez, foi exibido em duas salas comerciais. E, por fim, a adaptação do livro homônimo de Fernando Gabeira (distribuído pela Columbia Pictures) teve estreia simultânea em quarenta e oito salas comerciais.

¹⁵⁸ Em artigo da *Revista Veja*, o filme de Paulo Gustavo, *Minha mãe é uma peça 3* (2019) ultrapassou a cinebiografia do bispo Edir Macedo, *Nada a perder*. No entanto, até o presente momento ainda não foi divulgada uma lista mais recente com os dados oficiais da ANCINE. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/entretenimento/minha-mae-e-uma-peca-3-se-torna-a-maior-bilheteria-do-cinema-nacional/>. Acesso em: 07 fev. 2020..

92°	<i>O caso Cláudia</i>	Miguel Borges	Ago./1979	2.220.116
98°	<i>Bruna Surfistinha</i>	Marcus Baldini	Fev./2011	2.176.999
104°	<i>Meu nome não é Johnny</i>	Mauro Lima	Jan./2008	2.099.294
125°	<i>Luç del Fuego</i>	David Neves	Mai./1982	1.751.930
130°	<i>Somos tão jovens</i>	Antônio Carlos da Fontoura	Mai./2013	1.715.763
147°	<i>Gonzaga, de pai para filho</i>	Breno Silveira	Out./2012	1.460.494
153°	<i>A vida de Cristo</i>	William Cobbett	Abr./1971	1.390.903
175°	<i>Carlota Joaquina, princesa do Brasil</i>	Carla Camurati	1995	1.286.000
179°	<i>Milionário e Zé Rico na estrada da vida</i>	Nelson Pereira dos Santos	Nov./1980	1.276.979
193°	<i>Leila Diniz</i>	Luiz Carlos Lacerda	Mai./1987	1.200.000
200°	<i>Paratyba mulher macho</i>	Tizuka Yamazaki	Set./1983	1.177.397
218°	<i>Memórias do cárcere</i>	Nelson Pereira dos Santos	Jun./1984	1.113.125
246°	<i>Como era gostoso o meu francês</i>	Nelson Pereira dos Santos	Jan./1972	991.138
293°	<i>Lula, o filho do Brasil</i>	Fábio Barreto	Jan./2010	848.733
306°	<i>Eu matei Lúcio Flávio</i>	Antônio Calmon	Out./1979	824.976
327°	<i>O homem da capa preta</i>	Sérgio Rezende	Abr./1986	787.733
331°	<i>Tim Maia</i>	Mauro Lima	Out./2014	777.699
332°	<i>Zuzu Angel</i>	Sérgio Rezende	Ago./2006	774.318
443°	<i>Mais forte que o mundo – a história de José Aldo</i>	Afonso Poyart	Jun./2016	565.916
447°	<i>Elis</i>	Hugo Prata	Nov./2016	559.862
482°	<i>Última parada – 174</i>	Bruno Barreto	Out./2008	526.094
504°	<i>Getúlio</i>	João Jardim	Mai./2014	508.208

A **Tabela 4** nos apresenta uma das predileções do público brasileiro, a cinebiografia. Categoria muitas vezes associada ao gênero do filme histórico, conhecida mundialmente também como *biographical film* (*bio-pic*), refere-se a filmes que dramatizam a história de vida de pessoas não-ficcionais. Alvo de diversos estudos, as cinebiografia constroem no imaginário coletivo uma percepção a respeito da história¹⁵⁹ sendo uma das categorias de filmes histórico mais apreciadas pelo público.

Aqui levanto uma questão sobre a fragilidade do cinema brasileiro perante o público: Um filme como *Cazuza* ou *Lúcio Flávio* “atrai” espectadores mais pela fama dos biografados do que pela obra cinematográfica “em si”? O que há na cinebiografia de tão atraente para levar às pessoas para as salas de exibição? Segundo Sheila Schvarzman,

O sucesso de *2 filhos de Francisco* consolida um ciclo biográfico no cinema brasileiro, que vinha se manifestando desde a Retomada, quando o carisma e a autoridade da história, com um tratamento sentimental e banalizado,

¹⁵⁹ Cf. CUSTEN, George F. *Bio / Pics: how Hollywood constructed public history*. New Jersey: Rutgers University Press, 1992. Cf. CHESHIRE, Elle. *Bio-pics: a life in pictures*. Londres: Wallflower, 2015.

foram utilizados para dar chancela e relevo aos filmes, como se pode ver com *Olga*, em 2004, ou *Zuzu Angel*, em 2006.¹⁶⁰

Na **Tabela 4**, uma pequena parcela da volumosa quantidade de obras pautadas pelo olhar biográfico. Os personagens são os mais diversos, variando de artistas populares, como a dupla sertaneja Zezé Di Camargo e Luciano, à consagrada cantora Elis Regina, passando por ex-presidentes como Getúlio Vargas e Luís Inácio Lula da Silva – interpretado pelo então pouco conhecido do grande público, Rui Ricardo Dias - ou pelo temido político Tenório Cavalcanti, vivido por José Wilker no clássico *O homem da capa preta* (1986), de Sérgio Rezende.

Seguindo uma popularidade presente já nos tempos do cinema silencioso¹⁶¹, destaca-se a grande popularidade de filmes centrados em temáticas ligadas a crimes que geraram comoção pública. Assim foi *O Caso Cláudia* (1979), de Miguel Borges, sobre o brutal assassinato da jovem Cláudia Lessin Rodrigues, interpretada por Kátia D'Ángelo, ou *Última Parada 174* (2008), de Bruno Barreto, que conta história de Sandro Barbosa do Nascimento, sobrevivente da chacina da candelária, que sequestrou de um ônibus na zona sul do Rio de Janeiro e acabou sendo morto diante das câmeras de TV, em uma ação desastrosa da Polícia Militar carioca em 2000.

Por mais uma vez retomo à questão com a qual iniciei este capítulo: a que história nos remetemos quando se trata daquilo que atrai o público brasileiro? Reitero, ao falarmos aqui da cinebiografia, quão diversas são essas personalidades retratadas em narrativas pautadas pela mescla entre ficção e verdade. Dentro deste somatório, os filmes alimentam noções e ideias sobre as pessoas e fatos narrados.

Um exemplo clássico da distância entre as fontes históricas e o imaginário representado nas telas é o consagrado filme *Xica da Silva* (1976), dirigido por Carlos Diegues e estrelado por Zezé Motta, que será analisado em outro capítulo. O filme de Diegues sedimentou o estereótipo hiper sexualizado da mulher negra, anos depois realimentado pela telenovela exibida pela extinta TV Manchete entre 1996 e 1997. Especificamente, no caso de *Xica da Silva* há todo um tom carnavalesco e alegórico na composição da trama, sem contar todo o debate ocorrido à época devido a objetificação sexual da protagonista, apesar das críticas dos movimentos negro e feminista.

¹⁶⁰ SCHVARZMAN, Sheila. “Cinema brasileiro contemporâneo de grande bilheteria (2000 – 2016)”. In: RAMOS, Fernão; SCHVARZMAN, Sheila (orgs.). *Nova história do cinema brasileiro*. Vol. 2. São Paulo: Edições SESC, 2018, p. 538.

¹⁶¹ Cabe lembrar que os primeiros filmes brasileiros de grande sucesso de público foram justamente sobre crimes que chocaram a população da época: *Os estranguladores* (1908) e *O crime da mala* (1912), refilmado em 1928 Cf. ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

As crescentes discussões, em conjunto de políticas públicas voltados à questão da raça - políticas de cotas, ensino de cultura afro-brasileira na Educação Básica, legislação sobre os crimes de racismo e injúria racial, para mencionar alguns pontos – trazem um espaço cada vez maior para outras representações. Nesse sentido, dentro do gênero da cinebiografia histórica, não se pode deixar de mencionar o caso de *Besouro* (2009), de João Daniel Tikhomiroff, sobre o lendário capoeirista Besouro Mangangá (1895-1929)¹⁶² e do recente *Doutor Gama* (2021), de Jeferson De, que retrata a vida do advogado e abolicionista negro Luiz Gama (1830-1882).¹⁶³

O campo da cinebiografia, em alguns aspectos, se inter-relaciona, por vezes, com outra categoria do gênero histórico bastante popular entre o público, a temática de cunho religioso, que se destaca especialmente a partir dos anos 2000, conforme aparece na tabela abaixo:

Tabela 5 – Filmes de temática religiosa

#	Título	Direção	Estreia	Público
1º	<i>Nada a perder</i>	Alexandre Avancini	Mar./2018	12.184.373
2º	<i>Os dez mandamentos – o filme</i>	Alexandre Avancini	2016	11.305.479 ¹⁶⁴
27º	<i>Nosso lar</i>	Wagner de Assis	2010	4.060.304
39º	<i>Chico Xavier</i>	Daniel Filho	Abr./2010	3.413.231
88º	<i>Maria, mãe do filho de Deus</i>	Moacyr Góes	2002	2.332.873
153º	<i>A vida de Jesus Cristo</i>	William Cobbett	1971	1.390.903
258º	<i>Irmãos de fé</i>	Moacyr Góes	2004	966.021
297º	<i>Joelma 23º andar</i>	Clery Cunha	Abr./1980	837.695
494º	<i>As mães de Chico Xavier</i>	Glauber Filho e Halder Gomes	2011	517.330

¹⁶² Recentemente, mesmo com o delicado estado em que se encontra a exibição de filmes nos cinemas, tivemos a estreia de mais uma *bio-pic*, produção da Globo Filmes. Com direção de Jefferson De, a cinebiografia do advogado abolicionista Luís Gama (1830-1882) com o título *Doutor Gama*, protagonizado por César Mello, abriu o Festival do Rio. Cf. <https://diariodorio.com/a-liberdade-de-luiz-gama-e-dos-cinemas-brasileiros/>. Acesso em: 8 ago. 2021.

¹⁶³ BRITTO, Cristina; MIGUEL, Francisca. *Advogados Abolicionistas*. uma homenagem a Francisco Montezuma, Luiz Gama, Joaquim Nabuco e Rui Barbosa. Brasília: Conselho Federal da OAB, 2013.

¹⁶⁴ Creio que não seja possível mencionar o filme de Alexandre Avancini (uma reformulação, ou edição se preferir, para os cinemas da popular telenovela exibida pela TV Record entre 2015 e 2016) sem a lembrança de toda a controvérsia em torno das notícias de que os ingressos eram comprados – com lotação esgotada de salas – e vários foram os casos de cinemas vazios. Várias foram as matérias em jornais à época que destacaram este fato, de que apesar de ter desbancado em número de ingressos vendidos o filme de José Padilha *Tropa de Elite 2* (que teve 11.146.723 espectadores) as salas estavam praticamente vazias. Um exemplo destas matérias de jornais foi o artigo de Gabriela Sá Pessoa, intitulada “*Os Dez Mandamentos* bate recorde de bilheteria 'esgotando' salas vazias”, para a *Folha de S. Paulo* em quatro de abril de 2016. Segundo a jornalista, muitos foram os casos de pastores evangélicos que compraram grandes quantidades bilhetes, o que acarretou na “multiplicação dos ingressos”. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/04/1759482-os-dez-mandamentos-bate-recorde-de-bilheteria-esgotando-salas-vazias.shtml>. Acesso em: 20 jun. 2019.

Dentre os variados aspectos que percorrem a amplitude de subgêneros associados ao cunho histórico, a temática religiosa possui diferentes títulos com grande aceitação entre o público, com destaque para temáticas cristãs, sejam em vertentes católicas, como espíritas ou evangélicas, especialmente ao longo da primeira década do século XXI. Segundo Sheila Schvarzman,

Próximo às biografias, mas constituindo um gênero autônomo e prolífico desde o início do cinema, inclusive no Brasil, os filmes religiosos – entre eles, os filmes hagiográficos e os sobre a vida de Cristo – atraíram grande público no período, assim como aqueles sobre figuras relevantes do espiritismo no país: *Bezerra de Menezes* e *Chico Xavier* ou da Bíblia: *Os dez mandamentos*. A boa recepção do público, bem como o patrocínio da Igreja católica e entidades espíritas, como a Estação Luz, estimularam novas produções até 2011. Os evangélicos da Igreja Universal do Reino de Deus entraram em 2016. O que parecia se esboçar em 2010 como um rendoso filão temático a ser explorado no “campo do filme religioso” prospera, no entanto, de forma dispersa. Centrando em geral e tendo como principal apelo o contato entre vivos e mortos, os filmes transitam também pelo fantástico, pelo horror ou mesmo a ficção científica (...).¹⁶⁵

Contudo, cabe ressaltar que dentro desta linha de gênero o que se pode notar mais atualmente são as produções mais voltadas para um público evangélico com filmes mais recentes que buscam uma maior receptividade com o formato televisivo, agora ancorado na linguagem cinematográfica de estilo épico tradicional, como *Os dez mandamentos* (2016). O que antes se configurava como uma solidificação do gênero religioso mais ligado à doutrina espírita¹⁶⁶ de fato seguiu para outros ramos dentro deste formato histórico.

Seguindo a análise das várias ramificações do gênero histórico, cabe destacar a forte presença das adaptações literárias de ambientação histórica no gosto do público em geral, conforme vemos na **Tabela 6**:

Tabela 6 – Adaptações literárias entre os filmes brasileiros de maior público

#	Título	Direção	Estreia	Público
4º	<i>Dona Flor e seus dois maridos</i>	Bruno Barreto	Nov./1976	10.735.524
41º	<i>Cidade de Deus</i>	Fernando Meirelles	Ago./2002	3.370.871
47º	<i>Lisbela e o prisioneiro</i>	Guel Arraes	Ago./2003	3.174.643
70º	<i>Os Trapalhões no auto da compadecida</i>	Roberto Farias	Jun./1988	2.610.371

¹⁶⁵ SCHVARZMAN, Sheila. “Cinema brasileiro contemporâneo de grande bilheteria (2000 – 2016)”. In: RAMOS, Fernão; SCHVARZMAN, Sheila (orgs.). *Nova história do cinema brasileiro*. Vol. 2. São Paulo: Edições SESC, 2018, p. 540.

¹⁶⁶ A respeito dos filmes de temática espírita na cinematografia brasileira, ver o artigo de Laura Loguercio Cânepa. Cf. CÂNEPA, Laura Loguercio. “Notas para pensar a onda dos filmes espíritas no Brasil”. In: *Rumores*. São Paulo: USP, n. 13, vol. 7, jan-jun 2013, p. 45-64. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/58931/61913>. Acesso em: 8 ago. 2021.

100°	<i>O auto da compadecida</i> ¹⁶⁷	Guel Arraes	Ago./2009	2.157.166
101°	<i>O cortiço</i> ¹⁶⁸	Francisco Ramalho Jr.	Abr./1978	2.131.643
123°	<i>Iracema, a virgem dos lábios de mel</i> ¹⁶⁹	Carlos Coimbra	Jun./1979	1.771.498
152°	<i>O seminarista</i>	Geraldo Santos Pereira	Dez./1976	1.401.795
216°	<i>O quatrilho</i>	Fábio Barreto	Out./1995	1.117.754
218°	<i>Memórias do cárcere</i>	Nelson Pereira dos Santos	Jun./1984	1.113.125
262°	<i>O bem-amado</i>	Guel Arraes	Jul./2010	955.393
296°	<i>O primo Basílio</i>	Daniel Filho	Ago./2007	838.726
315°	<i>A carne</i> ¹⁷⁰	J. Marreco	Set./1975	804.187
337°	<i>Um certo capitão Rodrigo</i>	Anselmo Duarte	Mai./1971	762.167
338°	<i>Sedução</i>	Fauzi Mansur	Dez./1974	761.946
356°	<i>O tempo e o vento</i>	Jayme Monjardim	Set./2013	711.515
359°	<i>Kuarup</i>	Ruy Guerra	Mai./1989	703.939
370°	<i>Inocência</i> ¹⁷¹	Walter Lima Jr.	Mai./1983	654.983
387°	<i>O coronel e o lobisomem</i>	Maurício Farias	Out./2005	654.983
400°	<i>Lição de amor</i>	Eduardo Escorel	Nov./1975	632.084
415°	<i>Engraçadinha</i>	Haroldo Marinho Barbosa	Set./1981	596.851

Como podemos observar pela **Tabela 6**, algumas dessas obras foram adaptadas para o cinema em mais de uma ocasião, o que demonstra uma recorrência ao longo dos anos, dada a sua popularidade. Especificamente a respeito deste campo, podemos ver a profusão de filmes baseados em obras literárias produzidos na década de 1970, durante a Ditadura Militar,

¹⁶⁷ Quando da época de sua exibição nos cinemas, após sua apresentação ao público pela televisão, no formato de minissérie televisiva (pela TV Globo, em 1999), a trama baseada na peça homônima do paraibano Ariano Suassuna não era desconhecida do público em geral. O texto teatral, encenado pela primeira vez em 1956, foi adaptado para o cinema em duas ocasiões anteriores: *A compadecida* (1969, dirigido por George Jonas, com Armando Bógus e Antônio Fagundes em sua estreia no cinema) e *Os trapalhões no auto da compadecida* (1988, direção de Roberto Farias). Cf. SILVA NETO, Antônio. *Dicionário de filmes brasileiros: longa-metragem*. São Paulo: A. I. Silva Neto, 2002.

¹⁶⁸ Destaco aqui o mesmo aspecto da nota anterior, onde mais uma vez temos aqui o retorno a uma trama que anteriormente já fora adaptada para o cinema. No caso deste romance de Aluísio de Azevedo, em 1945, Luís de Barros (1893-1982) – um dos cineastas de mais extensa filmografia de nosso cinema, com trabalhos entre os mais diversos gêneros – realizou esta primeira versão. Cabe destacar, que Luís de Barros, neste filme utilizou-se de diferentes pseudônimos, “ocultando” suas outras funções por de trás das câmeras: roteiro e adaptação L. Figueiredo, além da montagem e cenografia como Guilherme Teixeira. Cf. SILVA NETO, Antônio. *Dicionário de filmes brasileiros: longa-metragem*. *Op. cit.*, p. 226.

¹⁶⁹ O romance homônimo de José de Alencar foi adaptado para as telas em quatro outras ocasiões: duas em 1919 (com direção de Vittorio Capellaro), em 1931 (direção de J. S. Konchin) e em 1949 (dirigido por Vittorio Cardinale e Gino Talamo, na estreia de Ilka Soares nos cinemas). Haveria ainda uma outra versão também em 1919, que seria dirigida por Luís de Barros, mas a produção não foi finalizada. Cf. SILVA NETO, Antônio. *Dicionário de filmes brasileiros: longa-metragem*. *Op. cit.*, p. 437.

¹⁷⁰ A adaptação para os cinemas do romance naturalista de Júlio Ribeiro foi levada às telas em duas outras ocasiões: em 1925, por meio da produção realizada em Campinas, com direção e montagem de Felipe Ricci, e em 1952, dirigida e estrelado por Guido Lazzarini. Cf. SILVA NETO, Antônio. *Dicionário de filmes brasileiros: longa-metragem*. *Op. cit.*, p. 167.

¹⁷¹ Esta não foi a única ocasião em que o romance do Visconde de Taunay teve sua adaptação. Em 1919, Vittorio Capellaro - que em 1919 duas vezes adaptara o romance *Iracema* para o cinema - realizou sua versão. E, em 1949, com produção de Carmen Santos, Luís de Barros contou a mesma história e, curiosamente, com seus pseudônimos para as diversas atividades de sua atuação para a construção de um filme. Cf. SILVA NETO, Antônio. *Dicionário de filmes brasileiros: longa-metragem*. *Op. cit.*, p. 429.

onde houve uma preocupação ideológica de levar às telas aspectos referentes à história do Brasil e, nesse sentido, os romances ofereceriam material para produções de cunho ufanista¹⁷². Arthur Autran e José Mário Ortiz ressaltaram a eclosão de uma aparente predileção alencariana associada ao erotismo do cinema de então:

A circulação obsessiva em torno da literatura e da história intensifica-se neste momento de cifras mais favoráveis para o cinema brasileiro. O pós-74 é pródigo em adaptações literárias, em retomadas de momentos da história e da cultura brasileiras. Os filmes aqui agrupados conseguem diferenciadas repercussões junto à crítica e ao público, mas afastam-se do conjunto anterior [produções mais adequadas ao modelo clássico de narrativa histórica hollywoodiana] por não conseguirem alcançar o mesmo patamar de legitimação cultural, de debate e polêmica ou mesmo de força junto às estruturas de produção e mercado.¹⁷³

Justamente neste período apareceram produções que se caracterizaram tanto pela sobriedade mais intelectual, com títulos sem grande notoriedade, e outras com o apelo erótico característico do sucesso das pornochanchadas da época, mas embasadas no quesito do discurso oficial de um cinema culturalmente superior com a adaptação das grandes obras da literatura brasileira.

Percebe-se também a volumosa quantidade de títulos justamente também no período da Retomada, conforme destacou Fernão Pessoa Ramos:

A relação forte entre cinema e literatura surge em diversos períodos de nossa cinematografia, mas possui na Retomada um momento privilegiado. Peças, contos e romances são, ao lado da História, a principal matéria-prima para se produzir cinema no Brasil na década de 1990.¹⁷⁴

Tabela 7 – Documentários brasileiros de maior público

#	Título	Direção	Estreia	Público
122°	<i>O mundo mágico dos Trapalhões</i>	Silvio Tendler	Jun./1981	1.892.117
233°	<i>Brasil bom de bola</i>	Carlos Niemeyer	Jan./1971	1.074.115
244°	<i>Isto é Pelé</i>	Luiz Carlos Barreto	Mai./1974	1.029.452

¹⁷² A respeito deste tema, ver a dissertação de HINGST, Bruno. *Projeto ideológico cultural no regime militar: o caso da Embrafilme e os filmes históricos e adaptações literárias*. Tese (Doutorado), São Paulo: USP / Escola de Comunicações e Arte, 2013. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-23082013-092350/pt-br.php>. Acesso em: 12 dez. 2019.

¹⁷³ ORTIZ, José Mario; AUTRAN, Arthur. “O cinema brasileiro das décadas de 1970 e 1980”. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (orgs.). *Nova história do cinema brasileiro*. Vol. 2. São Paulo: Edições SESC, 2018, p. 224.

¹⁷⁴ RAMOS, Fernão Pessoa. “A Retomada: nação inviável, narcisismo às avessas e má consciência”. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (orgs.). *Nova história do cinema brasileiro*. Volume 2. São Paulo: Edições SESC, 2018, p. 422.

423°	<i>África eterna</i>	Estanislau Szankovak	Nov./1970	597.264
458°	<i>Jango</i>	Silvio Tendler	Dez./1981	546.535
483°	<i>Assim era a Atlântida</i>	Carlos Manga	Out./1975	536.083

Mesmo não sendo o enfoque desta tese, uma vez que se abordam aqui os filmes não-documentais, considero pertinente mostrar, em uma escala sensivelmente menor, o quanto a produção de documentários possuiu seu alcance entre o grande público em momentos das décadas de 1970 e 1980. Aqui se entende o documentário por uma oposição ao filme dramático ficcional, entretanto, existe também uma realidade construída, ou um “tratamento criativo da realidade”¹⁷⁵. Para tanto, dentre as produções do gênero que mais levaram o público para as salas de exibição – e de certa feita, muito próximo das obras presentes neste capítulo, *Assim era a Atlântida* (1975) possui toda a sua estrutura narrativa em elaborada conforme o filme *That’s entertainment!* (1974), de direção de Jack Haley Jr., sobre os musicais dos estúdios da Metro-Goldwyn-Mayer. A partir do documentário sobre um grande estúdio de Hollywood, nossa mais longeva produtora de chanchadas teve seu registro, pela ótica de um de seus principais diretores, Carlos Manga.

Nessa extensa digressão tentei mostrar as várias ramificações deste grande conceito guarda-chuva chamado “filme histórico” e de que maneira a presença de tais obras entre as grandes bilheterias do cinema nacional nos servem de referencial para a reflexão sobre seus contrapontos de tom narrativo humorístico e também para contextualizar o que era realizado à época de cada um dos três filmes escolhidos como fontes principais desta pesquisa.

1.5 E a comédia? Considerações sobre um gênero e sua ligação com o público

Uma pesquisa no site da Cinemateca Brasileira, principal espaço de consulta sobre produção nacional, a busca pelo “gênero” *comédia* permite vislumbrar 2.417 ocorrências que de alguma forma se relacionam ao riso.¹⁷⁶

Um olhar mais acurado, de volta às listagens com os títulos de maior público do cinema nacional, aponta a predileção incontestável do espectador brasileiro pelo gênero cômico. Guilherme de Almeida Prado observou que

¹⁷⁵ ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na história*. Op. cit., p. 112.

¹⁷⁶ *Filmografia brasileira*. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>. Acesso em: 16 nov. 2021.

De todos os elos que uniam o cinema brasileiro a seu público, o de identificação mais imediata e forte sempre foi o humor: o ingênuo das chanchadas, o irônico no Cinema novo, o sarcástico no cinema marginal, o erótico nas pornochanchadas: um humor típico brasileiro. E esse humor parece ser a única característica facilmente identificável desses sucessos.¹⁷⁷

Através da **Tabela 8** temos uma pequena amostra da força e presença da comédia na cinematografia brasileira, conforme suas colocações no ranking:

Tabela 8 – As 30 comédias brasileiras de maior público no cinema nacional

#	Título	Direção	Estreia	Público
2º	<i>Minha mãe é uma peça 3</i>	Susana Garcia	Dez./2019	11.344.782
6º	<i>Minha mãe é uma peça 2</i>	César Rodrigues	Dez./2016	9.234.363
9º	<i>Se eu fosse você 2</i>	Daniel Filho	Jan./2009	6.112.851
10º	<i>O trapalhão na mina do rei Salomão</i>	J. B. Tanko	Ago./1977	5.786.226
14º	<i>Os saltimbancos trapalhões</i>	J. B. Tanko	Dez./1981	5.218.478
15º	<i>Os Trapalhões na guerra dos planetas</i>	Adriano Stuart	Dez./1978	5.089.970
16º	<i>Os trapalhões na Serra Pelada</i>	J. B. Tanko	Dez./1982	5.043.350
17º	<i>O cinderelo trapalhão</i>	Adriano Stuart	Jun./1979	5.028.893
18º	<i>De pernas pro ar 2</i>	Roberto Santucci	Dez./2012	4.846.273
19º	<i>O casamento dos trapalhões</i>	José Alvarenga Jr.	Dez./1988	4.779.027
20º	<i>Coisas eróticas</i>	Rafaelle Rossi	Jul./1982	4.779.027
22º	<i>Os vagabundos trapalhões</i>	J. B. Tanko	Jun./1982	4.631.914
23º	<i>Minha mãe é uma peça</i>	André Pellenz	Jun./2013	4.603.022
24º	<i>O trapalhão no planalto dos macacos</i>	J. B. Tanko	Dez./1976	4.406.200
25º	<i>Simbad, o mariujo trapalhão</i>	J. B. Tanko	Jan./1980	4.240.754
26º	<i>O rei e os trapalhões</i>	Adriano Stuart	Jan./1980	4.240.757
27º	<i>Os três mosqueteiros trapalhões</i>	Adriano Stuart	Jun./1980	4.221.062
28º	<i>O incrível monstro trapalhão</i>	Adriano Stuart	Jun./1981	4.212.244
29º	<i>Lua de cristal</i>	Tizuka Yamazaki	Jun./1990	4.178.165
31º	<i>A princesa Xuxa e os Trapalhões</i>	José Alvarenga Jr.	Jun./1989	4.018.764
32º	<i>Até que a sorte nos separe 2</i>	Roberto Santucci	Dez./2013	3.978.191
33º	<i>O cangaceiro trapalhão</i>	Daniel Filho	Jun./1983	3.831.443
34º	<i>Loucas pra casar</i>	Roberto Santucci	Jan./2015	3.726.547
35º	<i>Se eu fosse você</i>	Daniel Filho	Jan./2006	3.644.956
36º	<i>Os trapalhões e o rei do futebol</i>	Carlos Manga	Jun./1986	3.616.696
37º	<i>De pernas pro ar</i>	Roberto Santucci	Dez./2010	3.506.552
38º	<i>O Jeca macumbeiro</i>	Pio Zamuner e Mazzaropi	Fev./1975	3.468.728
40º	<i>Jeca contra o capeta</i>	Pio Zamuner e Mazzaropi	Fev./1976	3.428.860
41º	<i>Até que a sorte nos separe</i>	Roberto Santucci	Out./2012	3.417.510
43º	<i>O Trapalhão na ilha do tesouro</i>	J. B. Tanko	Jun./1975	3.375.090

¹⁷⁷ PRADO, Guilherme de Almeida. Op. cit., p. 25-26.

A presença de obras cômicas entre os campeões de público no Brasil é extensa, e vai desde as comédias de costumes, os filmes infantis e as pornochanchadas. Destaque máximo vai para o quarteto *Os Trapalhões* que dominou as bilheterias entre as décadas de 1970 e 1990. São 16 títulos presentes na lista acima, muitos deles ainda insuperáveis, como *O trapalhão na mina do rei Salomão* (1977) que ainda hoje ocupa a 10ª posição no ranking geral de filmes nacionais mais vistos e, curiosamente, trata-se de uma *comédia histórica* ao retratar um tema da Antiguidade oriental.

Levando em consideração os filmes do antigo quarteto global, é possível atentar para o que se estabelece no cinema brasileiro quando à fórmula de popularidade é adicionada a um outro meio de comunicação, algo que já vislumbrávamos à época da rádio em menores proporções, cujo expoente anterior seria Amácio Mazzaropi¹⁷⁸. A **Tabela 8** apresenta apenas uma pequena parcela para reafirmar a força do gênero entre o público brasileiro, como talvez o gênero de maior popularidade de nossa cinematografia, e mais uma vez com uma série de ramificações conforme a época. Sua força pode ser medida, inclusive, quando encontramos títulos que justamente trataram da história, pela comicidade, como foram os casos de *Xica da Silva* (1976), em 49º entre as maiores bilheterias, e *Carlota Joaquina* (1995), na 184ª colocação entre os filmes de maior público. Tal predileção do grande público pela *comédia histórica*, em especial, guarda seu começo especialmente no teatro e no circo, conforme apontaram diversos estudos, como o de Vicente de Paula Araújo¹⁷⁹, além de Stephanie Dennison com Lisa Shaw.¹⁸⁰

Em um interessante artigo, Sônia Cristina Lino ressaltou a força da comédia no cinema nacional e o quanto que sua presença era parte do cotidiano¹⁸¹. Conforme a autora “o humor e a capacidade dos brasileiros rirem de si mesmos”, quase que como uma característica nacional, alinharia nosso cinema junto ao público com mais facilidade

Desde os primórdios do século XX, a comédia já era exibida nas salas de cinema do Rio de Janeiro com o curta de quinze minutos *Nhô Anastácio chegou de viagem* (1908), dirigido por Júlio Ferrez. Conforme a análise de Bernardette Lyra, este filme “mantinha, com humor e alguma ironia, um fio narrativo que ainda não havia sido explorado e, pode-se afirmar, que

¹⁷⁸ Cf. ORTIZ, José Mario; AUTRAN, Arthur. “O cinema brasileiro das décadas de 1970 e 1980”. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (orgs.). *Nova história do cinema brasileiro*. Vol. 2. São Paulo: Edições SESC, 2018, p. 228.

¹⁷⁹ ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

¹⁸⁰ DENNISON, Stephanie; SHAW, Lisa. Op. cit.

¹⁸¹ LINO, Sônia Cristina. “A tendência é para ridicularizar”: reflexões sobre cinema, humor e público no Brasil”. In: *Tempo*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, n. 10, 2000, p. 1-17. Disponível em: https://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg10-4.pdf. Acesso em: 23 ago. 2021.

trazia um caipirismo bem brasileiro”¹⁸². Caipirismo esse que se consagrou nas telas por meio de uma linhagem representada por Genésio Arruda a Mazzaropi ao longo de décadas. *Nhô Anastácio* retrata o encontro do matuto que desembarca na cidade grande, envolve-se com uma cantora, passa por uma série de desencontros e quiproquós e, por fim, reconcilia-se com a esposa que vai procurá-lo na capital, em um previsto *happy end*.

Segundo Roberto Moura, “estes filmes estão entre os primeiros posados que aproveitam o surto do cinema carioca e antecipam uma das marcas da cidade, ao retratar com humor e sarcasmo seus aspectos mais sensíveis e polêmicos”¹⁸³. Inclusive este filão já era familiar entre o público, considerando que sua trama em muito se assemelha ao do popular texto teatral do maranhense Arthur Azevedo (1855-1908), *A capital federal*, encenada pela primeira vez em 1897. Em 1923 a peça foi levada às telas com direção de Lulu de Barros. O tom satírico e humorístico perpassou a produção de “filmes cantantes”¹⁸⁴ de bastante sucesso como foi o caso de *Paz e amor* (1910), uma espécie de revista musical precursora do estilo que se estabeleceria como uma das principais preferências do público. A mescla entre a comédia entrelaçada por canções posteriormente veio a ser a tônica da produção nacional ao longo das décadas de 1930 até 1980, especialmente através das chanchadas.

A comédia também foi o gênero que marcou o primeiro filme falado brasileiro, *Acabaram-se os otários* (1929), dirigido por Luís de Barros, que seguiu a mesma linha que se consolidaria em produtoras como Cinédia e a Atlântida. A força do filme cômico recentemente foi destacada por Carlos Eduardo Pereira ao analisar o sucesso comercial do gênero:

A comédia tem sido quase que um sinônimo de sucesso comercial no cinema brasileiro. Ela vem proporcionando um elemento de identidade popular bem como um riso que é ora autodenegridor, denunciando nossa condição periférica, ora inclusivo. Falando em cinema de gênero, talvez

¹⁸² LYRA, Bernardette. “A emergência de gêneros no cinema brasileiro: do primeiro cinema às chanchadas e pornochanchadas”. In: *Conexão, comunicação e cultura*. Caxias do Sul, vol. 6, n. 11, jan-jun 2007, p. 149. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/197/188>. Acesso em: 18 ago. 2021.

¹⁸³ MOURA, Roberto. “A Bela Época (primórdios – 1912) e cinema carioca (1912-1930)”. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987, p. 41.

¹⁸⁴ A produção de filmes cantantes foi um fenômeno especificamente brasileiro caracterizado por um ciclo de títulos nos quais artistas do teatro de variedades cantavam as músicas das fitas projetadas nas salas de exibição. À época ocorreu uma maior popularização da opereta com obras recheadas de críticas sociais e com referências aos acontecimentos marcantes do momento. Dentre os títulos mais conhecidos desse período (entre 1908 e 1911) figuram *Paz e amor* (1910, de William Auler), *A viúva alegre* (1909, de Eduardo Leite e Américo Colombo) e *O cometa* (1910, de Julio Ferrez). O desgaste do gênero e mudanças no mercado contribuíram para o fim deste ciclo, a respeito do qual mais temos referências por meio de notícias em jornais, uma vez que nenhuma dessas obras (como ocorre com boa parte da produção dessa época em nosso cinema) se perdeu. Cf. RAMOS, Lécio Augusto. “Filme cantante”. In: RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2000, p. 241-243.

devêssemos considerar a comédia como o principal gênero cinematográfico brasileiro, se levarmos em consideração seu apelo popular e as bilheterias alcançadas.¹⁸⁵

A este respeito, na mesma edição da revista *Filme Cultura*, André Piero Gatti destacou a hegemonia das comédias no cinema brasileiro dos mais diversos estilos, dos Trapalhões às produções Globo Filmes¹⁸⁶. Carlos Eduardo Pereira destaca que, ao não conseguir atingir os altos padrões internacionais ou obter incentivo estatal, o cinema brasileiro acabou se apoiando na boa receptividade das comédias como fórmulas de sucesso:

É difícil falar de um cinema industrial no país, se tomarmos como paradigma Hollywood e. Aqui a atividade cinematográfica sempre esteve mais próxima do trabalho artesanal que necessariamente do industrial. De todo modo, tanto as chanchadas da Atlântida quanto as pornochanchadas da boca do Lixo foram exemplos de um sistema autossustentável do ponto de vista econômico, abrangendo todos os elos da produção, distribuição e exibição, no qual o dinheiro arrecadado na bilheteria foi capaz de gerar novas produções sem depender do capital estatal. Por trás desse sucesso comercial, sempre se esgueirou a comédia e seu poder de comunicação com as plateias.¹⁸⁷

O fato é que a forte presença das comédias pode ser observada desde os tempos do cinema mudo estendendo-se para o período do advento do som entre paródias, musicais carnavalescos, humor de costumes, humor caipira ou de integração midiática¹⁸⁸. Segundo Sheila Schvarzman,

As comédias foram e continuam sendo o gênero cinematográfico que atrai com regularidade o público para o cinema brasileiro. Essa é uma constatação histórica, certamente não apenas para o cinema nacional, e tem relação com o caráter popular do gênero. (...) No Brasil, a comédia, sobretudo a chanchada (1943 a 1962) caracterizou-se pela irreverência e por seu caráter ao mesmo tempo paródico e afirmativamente precário em relação ao cinema hegemônico nas telas, ainda que aspirasse também,

¹⁸⁵ PEREIRA, Carlos Eduardo. “A comédia de todos nós: contra as existências sorumbáticas e periféricas, o sucesso popular”. In: *Filme Cultura: o cinema de gênero vive!* Nº 61, nov. / dez. 2013 – jan. 2014, p. 28

¹⁸⁶ GATTI, André Piero. “Gênero e mercado: como o sistema de gêneros se implantou no Brasil e consagrou as comédias”. In: *Filme Cultura: o cinema de gênero vive!* Nº 61, nov. / dez. 2013 – jan. 2014, p. 58-62.

¹⁸⁷ PEREIRA, Carlos Eduardo. *Op. cit.*, p. 23

¹⁸⁸ No mesmo artigo antes citado, Carlos Eduardo Pereira categorizou os estilos cômicos mais presentes na cinematografia nacional e suas continuidades (bem mais presentes do que possíveis rupturas) no decorrer das décadas. Quando o autor se refere a chamado estilo de “integração midiática” trata-se da junção com outras mídias (como o rádio e a televisão) o que podemos perceber especialmente pelas produções mais recentes da Globo Filmes com sua estética televisiva (importando inclusive personagens e situações de programas transpassando-os para a tela grande, caso dos filmes estrelados pelo grupo Casseta & Planeta, Trapalhões, para mencionar alguns casos). Cf. *Idem, ibidem*, p. 28.

como se vê em especial nos filmes de Carlos Manga, a alcançar as qualidades do original.¹⁸⁹

Dentro de todo esse contexto, cabe aqui uma menção importante ao ator e diretor paulista Amácio Mazzaropi (1912 – 1981), o artista de maior produtividade e diálogo com o público nacional que conseguiu estabelecer uma carreira longa baseada no tripé produção, distribuição e exibição. Ao dar vida ao caipira Jeca Tatu, personagem criado pelo romancista Monteiro Lobato que deu nome ao filme estrelado em 1959, Mazzaropi fez um estrondoso sucesso pelo qual é lembrado até hoje. Levado às telas de cinema pelo dramaturgo e diretor Abílio Pereira de Almeida, no ocaso da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, Mazzaropi foi, ao longo de quase trinta anos, a certeza de uma real possibilidade do empreendimento do cinema, desde sua estreia em 1951, com *Sai da frente*. Dentre as maiores bilheterias do cinema nacional desde 1971- quando iniciou a contagem oficial pela Embrafilme - é possível encontrar a cada ano a presença de seus trabalhos com títulos como *Fuzileiro do amor* (1956), de Eurides Ramos, *Jeca Tatu* (1959), de Milton Amaral, *Uma pistola para Djeca* (1969), de Ary Fernandes e *O Jeca e a égua milagrosa* (1980), direção de Pio Zamuner.¹⁹⁰

Após o longo período de hegemonia dos estúdios da Atlântida Cinematográfica, em termos de sucesso junto ao público, outros estúdios, como a Herbert Richers, no Rio de Janeiro desenvolveram comédias com a mesma estrutura das chanchadas. No entanto, sem dúvida os maiores sucessos de público foram os filmes estrelados por Mazzaropi, o que se percebe também pela eficaz articulação entre produção, distribuição e exibição.

Na década de 1970 houve a ascensão de outro gênero, centrado no eixo Rio – São Paulo, com as pornochanchadas ou, nas palavras de Nuno César Abreu, “comédias eróticas”¹⁹¹. Produzidas em meio aos tempos ditatoriais no Rio de Janeiro, ou na Boca do Lixo em São Paulo, as pornochanchadas constituíram um sistema lucrativo que transitava entre os mais diferentes gêneros em um formato caracterizado pela fórmula “*realização rápida*

¹⁸⁹ SCHVARZMAN, Sheila. “Cinema brasileiro contemporâneo de grande bilheteria (2000-2016)”. In: RAMOS, Fernão; SCHVARZMAN, Sheila. (orgs.). *Nova história do cinema brasileiro*. Volume 2. São Paulo: Edições SESC, 2018, p. 546-547.

¹⁹⁰ Mesmo com sua importância para a cinematografia nacional e alcance junto ao público, apenas muito recentemente (em especial a partir dos anos de 2000 em diante) a obra de Mazzaropi passou a ser estudada mais profundamente. Encontro-me nesse contexto com a realização de minha dissertação de mestrado defendida em 2004. Cf. LIMEIRA, Míriam Silvestre. *As representações do caipira nos filmes de Amácio Mazzaropi*. Dissertação (Mestrado). PPGHis. Brasília: Universidade de Brasília, 2004. Outros importantes trabalhos se dedicaram ao tema, no caso os de Glauco Barsalini e também o de Célia Aparecida Ferreira Tolentino. Cf. BARSALINI, Glauco. *Mazzaropi: o Jeca do Brasil*. Campinas: Átomo, 2002. TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: UNESP, 2001.

¹⁹¹ ABREU, Nuno César. *Boca do Lixo: cinema e classes populares*. Campinas: Editora Unicamp, 2ª edição revista e ampliada, 2015, p. 44.

+ *baixo custo +erotismo*”¹⁹². Na **Tabela 8** é possível encontrarmos o que poderia ser chamado de filme derradeiro desse estilo, com *Coisas eróticas* (1982), o primeiro com cenas de sexo explícito e precursor da indústria pornográfica que se firmou no país na década de 1980, principalmente com filmes estrangeiros, o que viria a esgotar o gênero e arrefecer o movimento da Boca do Lixo¹⁹³.

Contudo, quando se fala de comédia nas décadas de 1970 e 1980, o foco no público infanto-juvenil ganhou grande força especialmente com os filmes estrelados pelos *Os Trapalhões*. Mais uma vez a antiga fórmula dos tempos da rádio se reconfigura com sucesso com a inserção do grupo em tramas mais elaboradas, muitas vezes com o apelo à paródia de filmes já conhecidos do público, o que também ocorreu em títulos de Mazzaropi e de diversas comédias eróticas, revelando-se uma estratégia eficiente para a boa bilheteria na grande maioria das vezes. O mesmo ocorrerá na década seguinte com os filmes estrelados por Xuxa Meneghel, aqui mais centrados na imagem da apresentadora. Esta tendência prosseguirá de forma mais veemente com o advento da Globo Filmes em 1998 ao apostar em um modelo de comédia que se caracteriza por elencos já conhecidos da emissora e também pela versão para as telas de programas da rede, com uma estrutura de divulgação e exibição dificilmente alcançadas em produtoras menores.

Mesmo sem o mesmo apelo erótico das antigas pornochanchadas, o formato da comédia de costumes, juntamente com as produções voltadas para o público infanto-juvenil terão no decorrer da década de 1990 e nas duas primeiras décadas do século XXI, muito em parte graças ao apelo televisivo de sua principal produtora o que, de certa maneira, não deixa de ser uma releitura do mesmo formato antes utilizado com significativo retorno positivo junto ao público. Dentre as características desse formato de comédia, percebe-se a utilização do formato de franquias, dando continuidades às histórias, conforme vemos nos exemplos da **Tabela 8**.

O principal objetivo deste capítulo inicial, ao tratar de questões relacionadas ao cinema de gênero como um estilo narrativo de maior aceitação junto ao público, em contraponto ao “cinema de autor”, foi o de apresentar as principais características das narrativas cômicas e históricas em nossa cinematografia. Sendo nosso enfoque narrativas cinematográficas sobre o passado em uma junção de histórico e cômico em três filmes

¹⁹² ABREU, Nuno César. *Boca do Lixo: cinema e classes populares*. Campinas: Editora Unicamp, 2ª edição revista e ampliada, 2015, p. 46.

¹⁹³ Em se tratando das pornochanchadas, o recente documentário *Histórias que nosso cinema (não) contava*, dirigido por Fernanda Pessoa em 2017 trouxe uma grande compilação sobre essas comédias eróticas que tanto sucesso fizeram e seu contexto em meio à ditadura militar.

brasileiros, há que se reforçar que aqui implicam-se leituras sobre a história que possuem abordagens diferentes. No capítulo seguinte, a articulação da memória com a história, além da visão de alguns cineastas que se aventuraram pela seara dos filmes históricos. Memória, representação e narrativa são os conceitos que a seguir se articularão com a perspectiva cômica no audiovisual.

Capítulo 2

Imagens, imaginários, memórias: categorias que alimentam representações da história e também cômicas em alguns exemplos na cultura brasileira

A memória é um cabedal infinito do qual só registramos um fragmento.

Ecléa Bosi¹⁹⁴

¹⁹⁴ BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 3ª edição, 2007.

2.1 Memórias e imaginários alimentados por imagens filmicas ou o que há de comum entre tantos Dons Pedros I e várias versões sobre um mesmo evento ou personagens?

De que maneira se configuram as diversas formas como a História é expressa? Seria possível pensarmos em outros suportes que a divulgam para o grande público? O que pensar sobre as diferentes formas como a História, como eventos e pessoas foram mostradas nas telas de cinema? Usando as palavras de Pierre Francastel, o “espaço fílmico é plural (...)”¹⁹⁵. Questionamentos desta natureza nos remetem à compreensão da consciência histórica e, por conseguinte, da própria disciplina histórica e como suas configurações são afetadas por outras formas de linguagem que constroem memórias e leituras que se popularizam. Para este capítulo, proponho uma discussão sobre imagem, memória e representação sobre o passado no cinema brasileiro. Para este momento utilizo-me especialmente de três entrevistas realizadas com os cineastas Noilton Nunes, Carlos Diegues e Ana Carolina Teixeira de Soares e suas percepções sobre a história e como dialogaram com o passado na construção de seus trabalhos¹⁹⁶, de maneira pontual, incluindo também as falas de diretores que abordaram a história pela comicidade em seus filmes, caso de Carla Camurati.

Chamo a atenção para o fato de que diversas formas de representação (pictóricas, desenvolvidas em obras literárias e também em referências cinematográficas) alimentam as leituras sobre a História que se configuraram expressamente nos três filmes escolhidos como eixo norteador dessa pesquisa. Existem memórias que configuraram as narrativas para a *Ilíada* carnavalesca do filme de José Carlos Burle, ou na composição dos inconfidentes no trabalho de Fernando Coni Campos e, por fim, na leitura de Ana Carolina sobre o evento da primeira missa no Brasil. Nos três casos, ricas narrativas que nos trazem percepções sobre a História

¹⁹⁵ FRANCASTEL, Pierre. *Imagem, visão e imaginação*. Tradução de Fernando Caetano. Lisboa: Edições 70, 1983, p. 157.

¹⁹⁶ Inicialmente outros cineastas foram contactados para as entrevistas, quando o leque de filmes escolhidos era outro (cerca de oito a dez títulos). Entretanto, mediante as orientações da banca examinadora de qualificação, em julho de 2019, estabeleci outro recorte abarcando um grupo de três filmes para a tese. Ainda assim, como esses contatos de entrevistas demandam um outro processo mais extenso e lento de tempo (agravado com a pandemia), muitos depoimentos não puderam ser registrados, por vezes devido a circunstâncias alheias à nossa vontade. Menciono aqui mais uma vez o caso do ator, jornalista, cineasta e dramaturgo Jesus Chediak que veio a falecer em decorrência da Covid-19 após concordar em conceder seu depoimento sobre sua experiência de filmagem nos sets de *Ladrões de cinema* (1977). Cf. “Morre Jesus Chediak, aos 78 anos, em decorrência da Covid-19”. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/morre-jesus-chediak-aos-78-anos-em-decorrencia-da-covid-19-24418131>. Acesso em: 15 dez. 2021.

e também reflexões sobre o cinema brasileiro em cada época distinta (leia-se aqui as décadas de 1950, 1970 e 2010, respectivamente).

Aqui ressalto as considerações feitas por Ismail Xavier quanto às imagens veiculadas tanto pelo cinema como pela televisão:

Cinema e televisão não são apenas veículos que permitem circular mitos e tradições ou, com menor força, críticas e contestações. São campos de formatação da cultura que catalisam uma nova esfera pública de informação, entretenimento e debate capaz de produzir saltos que mudam a natureza do processo. Tal esfera da mídia não é apenas uma expansão territorial do debate, questão de quantidade. É uma possibilidade de observar outras redes de relações que escapam ao esquema centro-periferia e às fronteiras nacionais. Mas também é um campo em que – dentro mesmo das novas linhas de força da globalização – persistem as assimetrias herdadas do passado, o que exige, para uma análise mais lúcida, um mergulho na conjuntura atual sem a amnésia que descartaria um saber que se constituiu para pensar o colonialismo em outra fase.¹⁹⁷

Para melhor exemplificar esta situação, pensemos na figura do imperador D. Pedro I (1798-1834). Sua *persona* cinematográfica e televisiva configurou-se sob diferentes aspectos e formas, com distintos realces em e para gerações distantes entre si. Os atores que interpretaram o imperador eram conhecidos por sua beleza e por seus papéis como galãs, sobretudo. Nesta galeria desfilaram Tarcísio Meira, Gracindo Júnior, Caio Castro, Marcos Pasquim, Reynaldo Gianechini, além do recente filme de Laís Bodansky, onde Cauã Raymond interpretou o imperador¹⁹⁸. O mesmo percurso poderia ser conduzido quando pensamos, por exemplo, em Domitila de Castro, a Marquesa de Santos (1797-1867), célebre amante do imperador, ou sobre Tiradentes (o que será melhor desenvolvido no capítulo 5, sobre o filme *Ladrões de cinema*). As figuras a seguir mostram as diferentes performances destes papéis, fosse em produções cinematográficas ou televisivas a partir da década de 1970 no Brasil:

¹⁹⁷ XAVIER, Ismail. “Prefácio”. In: SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006, p. 12-13.

¹⁹⁸ Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2021/10/25/a-viagem-de-pedro-com-caua-reymond-interpretando-dom-pedro-i-ganha-1o-trailer-assista.ghtml>. Acesso em: 14 dez. 2021.



Figura 4 – Capa da edição de 1972 da revista *Enciclopédia Bloch*, com Tarcísio Meira e Glória Menezes no filme *Independência ou morte* (1971), de Carlos Coimbra quando interpretaram, respectivamente, D. Pedro I e a Marquesa de Santos.



Figura 5 – Tarcísio Meira (1935-1921), caracterizado como o imperador D. Pedro I, contemplando a figura de sua personagem histórica.¹⁹⁹

As **Figuras 4 e 5** bem ilustram de que forma o cinema pode ser utilizado na divulgação da história e ao mesmo tempo consegue elaborar visualmente um imaginário histórico. Com a imagem do popular casal televisivo Tarcísio Meira e Glória Menezes, o imperador e sua marquesa tiveram seu romance narrado nos moldes folhetinescos que de certa forma viriam a ter os mesmos contornos em versões posteriores. Isabel Lustosa, em recente biografia sobre D. Pedro I destacou que

¹⁹⁹ Imagem presente na Cinemateca Brasileira, catalogada como FB_2316_116_012 (acesso em jul.2019). Disponível em: <http://www.bcc.org.br/fotos/841901>. Acesso em: 20 dez. 2021.

Com uma personalidade avessa às regras formais, à qual a irreverência e a sensualidade davam um toque especial, d. Pedro bem faz por merecer o qualificativo que Mário de Andrade deu a Macunaíma: um herói sem nenhum caráter. Mas no caso de d. Pedro, dadas as conseqüências históricas de seus atos heróicos, a biografia marcada por lances romanescos, esse “herói” deve sempre ser associado ao seu nome com H maiúsculo.²⁰⁰

A produção, dirigida por Carlos Coimbra (1927-2007), cineasta conhecido do público por seus sucessos do gênero *nordestern* na década de 1960 ambientados no cangaço brasileiro, possui os ares do tradicional estilo de épico histórico em seus moldes mais tradicionais. Realizado em 1972, aproveitando as celebrações dos 150 anos de independência, foi alavancado com a publicidade de um telegrama do então presidente militar Emílio Garrastazu Médici. (Figura 3).



Figura 6 – Telegrama enviado pelo então presidente Gal. Emílio Garrastazu Médici, que à época do lançamento do filme serviu de propaganda de divulgação na imprensa²⁰¹.

Em meio aos anos de chumbo, uma produção totalmente alinhada ideologicamente à Ditadura com a exaltação heroica de um D. Pedro com ares de galã televisivo. A mesma década de 1970 viu a produção de ao menos mais duas obras que seguiram o mesmo estilo tradicional: de Geraldo Vietri, *Tiradentes, o mártir da independência* (1977); e, de Oswaldo de Oliveira, *O caçador de esmeraldas* (1979). No ano de 1979 Coimbra trazia para o público brasileiro, aqui com financiamento direto da Embrafilme, o tipo de produção histórica cara à Ditadura: a adaptação do romance de José de Alencar, *Iracema, a virgem dos lábios de mel*. Em

²⁰⁰ LUSTOSA, Isabel. *D. Pedro I: um herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 7.

²⁰¹ *Enciclopédia Bloch: Independência ou morte*. Rio de Janeiro: Bloch Editores, outubro de 1972, p. 33.

sua dissertação de mestrado, Carlos Eduardo P. de Pinto, analisando *Independência ou morte*, destacou que:

O filme foi considerado um bom espetáculo, não um ensaio erudito. E não se esperava mais que uma história espetacular na qual se pudesse acreditar. Afinal, um ensaio erudito poderia manchar a História com teorizações e dúvidas. O espetáculo histórico permitia filmar O QUE ACONTECEU, tal como aceito pelo imaginário nacional.²⁰²

O tom de espetáculo seguiu o clássico formato narrativo hollywoodiano, no qual parecem apagar-se todo e quaisquer vestígios de que há uma câmera, uma filmagem – como se a trama fosse apresentada como que numa extensão do olhar do espectador. Linearidade narrativa com a descrição dos eventos, na qual seu *clímax* estabelece-se com a proclamação da independência às margens do Ipiranga. E aqui serviu de base o quadro que “atestou” a fundação do país, a pintura de Pedro Américo, conforme a **Figura 7** e em seguida na **Figura 8**, sequência presente no filme de 1972.



Figura 7 – *Independência ou morte* ou *O grito do Ipiranga* (1888), pintura a óleo de Pedro Américo, Museu Paulista da USP, 415cm x 760 cm²⁰³

²⁰² PINTO, Carlos Eduardo Pinto de. *O futuro pretérito: as representações da história em filmes brasileiros produzidos durante a Ditadura Militar*. Dissertação (Mestrado). Departamento de História, Programa de Pós-Graduação em História Social. Rio de Janeiro: PUC, 2005, p. 26.

²⁰³ Disponível em: <https://www.mp.usp.br/acervo>. Acesso em: 20 dez. 2021.



Figura 8 – detalhe da cena de proclamação da independência, *Independência ou morte* (1972, de Carlos Coimbra)

Nos exemplos acima, apenas uma das inúmeras possibilidades vislumbradas por esse tipo de análise, que poderia abarcar outros recortes. Aqui, um ponto em comum: um imaginário que alimenta o coletivo brasileiro durante diversas épocas através das diversas formas que toma a personagem do primeiro monarca. A respeito da força do imaginário, Gilbert Durand já destacara que:

A imagem mediática está presente desde o berço até o túmulo, ditando as intenções dos produtores anônimos ou ocultos: no despertar pedagógico da criança, nas escolhas econômicas e profissionais do adolescente, nas escolhas tipológicas (a aparência de cada pessoa, até nos usos e costumes público ou privados, às vezes como “informação”, às vezes velando a ideologia de uma “propaganda”, e noutras escondendo-se atrás de uma “publicidade” sedutora.²⁰⁴

Sem necessariamente tratar do conceito de imaginário, mas sobre representação do passado, o historiador inglês Stephen Bann nos coloca diante da pluralidade das formas dessa representação com análises que extrapolam reflexões restritas aos textos escritos. Ao tratar das diferentes formas como o passado foi significado e representado pelos historiadores, Bann agrupou diferentes correntes que originalmente eram postas em oposição juntamente com o uso de outros métodos históricos. Com isto é possível perceber um exercício de análise não somente das fontes, como também das formas de compreender o passado que reverberam diretamente sobre o olhar do historiador. Utilizando-se da expressão

²⁰⁴ DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Tradução: René Eve Levié. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998, p. 33-34.

“imaginação histórica”, reforçou a interdisciplinaridade da representação, o uso de recursos estilísticos provenientes da composição literária para a elaboração de um idioma histórico específico, de uma linguagem própria que dialoga com vários modelos de representação do passado. É possível atentar para esta valorização conforme segue na passagem abaixo:

A meu ver, é somente reconhecendo e identificando os códigos através dos quais a história foi mediada, e ligando-os aos atos criadores de indivíduos em determinadas circunstâncias históricas, que podemos ter a esperança de evitar uma separação definitiva entre o mundo circunscrito do historiador profissional e a generalizada moda de espetáculo na qual todas as formas de representação popular se arriscam a ser assimiladas.²⁰⁵

Abordagens como essa de Bann remetem-nos às dimensões do consumo de massa da história pelo cinema ou pela televisão. De que maneira o passado foi representado em um tipo de mídia voltada para o entretenimento de massa, abarcando aspectos voltados à compreensão e à imaginação histórica na confluência de diferentes abordagens sobre os temas dos filmes que estudo? De que forma se “visualiza o passado”, nesta simbiose entre imagens e textos que criam um universo pautado pelo pitoresco e também pelo épico? E, se tratando da relação entre cinema e história, o espectador cria através do filme sua visão sobre o passado.

Retomando essas diversas releituras midiáticas sobre a *persona* do imperador D. Pedro I, a tônica que misturou romance com intrigas palacianas e fatos históricos foi novamente trazida às telas, no entanto em menores dimensões, na estreia da extinta TV Manchete no campo das novelas e minisséries. Diretamente adaptada do popular romance histórico do paulista Paulo Setúbal, *A marquesa de Santos* (1984), trouxe uma nova visão do heroico imperador e sua amante. A chamada publicitária, em meio a uma ampla campanha de divulgação, abaixo mostrada, traz um pouco da dimensão dessa leitura da história para o grande público...

²⁰⁵ BANN, Stephen. *As invenções da história: ensaios sobre a representação do passado*. Tradução de Flávia Villas-Boas. São Paulo: Editora UNESP, 1994, p. 15.



Figura 9 – Gracindo Júnior e Maitê Proença, protagonistas da série televisiva *A marquesa de Santos*, produzida pela TV Manchete em 1984.²⁰⁶

É possível percebermos nos exemplos das Figuras 4 e 9 a tônica referente ao tipo de imagem que se pretendeu destacar quanto à composição do casal protagonista. O tom romancado mesclou uma composição de reconstituição de época sóbrio, que apelasse ao mais verossímil e que ainda assim fosse atraente ao grande público de maneira a corroborar com a credibilidade do narrado. A “história oficial” romancada de maneira crível para com os fatos e pessoas narrados. No filme dirigido por Carlos Coimbra em 1972, os amantes foram interpretados por artistas de extrema popularidade nas telenovelas (e também na vida real, além de serem casados). Escolher Tarcísio Meira como o intérprete do príncipe regente e futuro primeiro imperador ia além de uma semelhança física. Podemos aqui questionar o que se intencionou em transmitir ao espectador da década de 1970 ao ter este ator como protagonista?

A Figura 9, por sua vez, trouxe uma outra tônica, em um contexto totalmente distinto da produção de 1972. Agora em um formato televisivo, como uma minissérie, em outro meio de comunicação e difusão de imagens. Igualmente uma superprodução luxuosa que, em muitos aspectos, apresentou um tom de representação desta mesma história agora através de um outro enfoque (mais centrado exatamente no romance do imperador e sua amante, Domitila de Castro, a Marquesa de Santos). Portanto, nem épico, nem trágico ou

²⁰⁶ Uma das várias chamadas publicitárias veiculadas pela revista semanal *Manchete*, em 1984, para o recém-inaugurado canal televisivo pertencente também ao grupo da família Bloch. In: *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1687, ano 33, 18 de ago. 1984, p. 124-125. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/004120/227171>. Acesso em: 14 dez. 2021.

cômico, mas melodramático. Pelo menos há essa tentativa e com certeza o melodrama, para além desse contexto específico dos filmes históricos, é um gênero extremamente poderoso na cultura contemporânea. Com um elenco diferente da produção ocorrida quase mais de uma década antes, não deixou de trabalhar com o imaginário legado pelo filme. Cabe reforçar a escolha para sua protagonista, interpretada por Maitê Proença, atriz cuja beleza foi alvo de toda a propaganda que promovia a minissérie²⁰⁷.

A “história oficial” romanceada de maneira crível para com os fatos e pessoas narrados. Ao mesmo tempo, quando nos deparamos com a versão para a TV, ainda que o enfoque seja de uma “história que a escola não ensinou” (**Figura 9**) as matérias destacaram o apuro e o cuidado nas representações destes momentos da história do Brasil. No entanto, impressiona a força da representatividade de um imperador “galã” e como isto foi sendo divulgado no meio audiovisual brasileiro. No caso da *persona* interpretada por Tarcísio Meira (**Figura 10**), alguns anos depois a mesma personagem inusitadamente reapareceu na telenovela fantástica *Saramandaia* (escrita por Dias Gomes e exibida entre maio e dezembro de 1976).



Figura 10 – Tarcísio Meira, mais uma vez como o monarca D. Pedro, desta vez em participação especial na primeira versão de *Saramandaia* (de Dias Gomes, 1976).²⁰⁸

²⁰⁷ Uma rápida panorâmica nas publicações feitas na revista *Manchete* (pertencente ao mesmo grupo familiar – de Adolpho Bloch) é possível acompanhar a extensa campanha publicitária presente em várias edições, conforme é possível acompanhar no site da Hemeroteca Digital, da Biblioteca Nacional. Dentre as chamadas, há uma série de matérias e anúncios, conforme segue nos links a seguir disponíveis: <http://memoria.bn.br/DocReader/004120/224777>, da edição 1669 (de 14 de abril de 1984, página 19, com acesso em jul.2019); <http://memoria.bn.br/DocReader/004120/225607>, da edição 1676 (de 02 de junho de 1984, página 30, acesso em jul. 2019); <http://memoria.bn.br/DocReader/004120/226959>, da edição 1687 (de 18 de agosto de 1984, página 64, acesso em jul. 2019).

²⁰⁸ Disponível em: <https://www.bol.uol.com.br/listas/pasquim-giane-caio-castro-relembre-quem-ja-viveu-dom-pedro-i-na-tv.htm>. Acesso em: 20 jan. 2022.

Ângela de Castro Gomes, em artigo que analisou o livro de Paulo Setúbal sobre a Marquesa de Santos, ressaltou as especificidades da narrativa ficcional e o quanto que ela corrobora na constituição de um imaginário entre o público sobre suas personagens:

A ficção cria seu mundo “real” pela construção de personagens em que traços fisionômicos, gestos, frases, ideias, desejos e valores são cuidadosamente selecionados e acentuados, para que sejam reconhecíveis pelo leitor. Ao contrário dos sujeitos históricos, que são fragmentados e ambíguos, as personagens ficcionais são construídas por meio de um processo de esquematização e de simplificação, tanto em sentido físico como psicológico. É essa seleção que “pinta” a aparência exterior e o mundo da personagem, tornando-a facilmente apreensível para o leitor. E isso ocorre mesmo quando a intenção do autor é o inverso desse propósito.²⁰⁹

Após uma década sem maiores representações deste período da história do Brasil, em uma pequena participação, Marcos Palmeira (**Figura 11**) interpretou o futuro imperador D. Pedro I no filme que foi considerado o marco da chamada Retomada do cinema nacional em *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (1994), sob a direção de Carla Camurati. Talvez aqui o maior diferencial entre essas obras seja o novo elemento: a tônica de humor e escárnio com o formato tradicional da história outrora apresentado, mesmo que permaneça a associação entre D. Pedro e a imagem de galã, de herói viril.

O tom chanchadesco para com essas personagens e eventos da história do Brasil foram ganhando maiores contornos especialmente a partir da década de 1990. Cabe ressaltar que, conforme já mencionei na introdução, a articulação entre humor e história não se restringiu aos veículos audiovisuais midiáticos. Contudo, mesmo o tom burlesco de uma obra como *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (1994, direção de Carla Camurati) manteve na personagem do então príncipe regente d. Pedro o ar galanteador das produções anteriores, mas saem os elementos sóbrios de seriedade e pompa para resvalar numa leitura farsesca que teve imensa popularidade à época de sua estreia.

²⁰⁹ GOMES, Ângela de Castro. “A Marquesa de Santos: história, memória e ficção histórica no Brasil da primeira metade do século XX”. In: *Estudos ibero-americanos*. Porto Alegre, v. 45, n. 3, set.-dez. 2019, p. 95.



Figura 11 – Marcos Palmeira, como o futuro imperador D. Pedro I, em *lobby card* do filme *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (1994, direção de Carla Camurati).²¹⁰

Em poema de Murilo Mendes, “A pescaria”, presente na obra *História do Brasil* (primeira edição de 1932), o evento às margens do Ipiranga que culminaria na dita independência, eternizado posteriormente pelas pincladas de Pedro Américo traria um outro enfoque ao mesmo momento, bem distante do tom épico da pintura ou mesmo do retratado por Carlos Coimbra no filme de 1972...

Foi nas margens do Ipiranga,
Em meio a uma pescaria.
Sentindo-se mal, D. Pedro
– Comera demais cuscuz –
Desperta a barriguilha
E grita, roxo de raiva:
“Ou me livro d’esta cólica
Ou morro logo d’ua vez!”
O príncipe se aliviou,
Sai no caminho cantando:
“Já me sinto independente.
Safa! Vi perto a morte!
Vamos cair no fadinho
Pra celebrar o sucesso.”
A Tuna de Coimbra surge
Com as guitarras afiadas,
Mas as mulatas dengosas
Do Club Flor do Abacate
Entram, firmes, no maxixe,
Abafam o fado com a voz,

²¹⁰ Imagem presente na Cinemateca Brasileira. Disponível em: <http://www.bcc.org.br/fotos/834989>, sob o código FB_1404_003. Acesso em: 30 jul. 2019).

Levantam, sorrindo, as pernas...
E a colônia brasileira
Toma a direção da farra.²¹¹

Esta perspectiva farsesca, presente em obras da literatura e explorada no filme de Carla Camurati foi levada a outro tom também humorístico com mais uma produção televisiva. Na imagem **12**, o retorno das mesmas temáticas à televisão. Se no cinema o futuro imperador não era – ainda – objeto de riso, desta vez, as narrativas sobre a vinda da família real portuguesa para sua maior colônia nas Américas em 1808 ganharam outro tom, em um flerte não com as convenções de produções históricas, mas sim com as antigas comédias de costumes da década de 1960 e as populares pornochanchadas dos anos de 1970. *O quinto dos infernos* (2002), produção escrita por Carlos Lombardi (conhecido por suas novelas de tom cômico, como *Quarto por quarto*, de 1994, ou *Perigosas peruas*, de 1992) tratou destes fatos ao som de uma trilha sonora movimentada por hits internacionais da contemporaneidade, aproximando seus espectadores para o tom de farsa e de chacota, ao som de uma trilha sonora que misturava Ethel Merman cantando *There's no business like show business* (composição de Irving Berlin e de Alfred Newman) na abertura e *September* nas vozes do grupo Earth, Wind & Fire como tema do imperador feito por Marcos Pasquim.



Figura 12 – Luana Piovani, Marcos Pasquim e Cláudia Abreu, na minissérie televisiva cômica *O quinto dos infernos* (2002), produção da Rede Globo, na qual interpretaram a Marquesa de Santos, o Imperador D. Pedro I e Amélia de Leuchtenberg (Imperatriz Consorte, segunda esposa de D. Pedro I), respectivamente.²¹²

²¹¹ MENDES, Murilo. “XXVII – Pescaria”. In: MENDES, Murilo. *História do Brasil*. Organização, introdução e notas de Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991. (1ª edição, de 1932).

²¹² Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries/o-quinto-dos-infernos/fotos-e-videos.htm>. Acesso em: 05 jul. 2019.

Por fim, mesmo com a mudança no tom das tramas (mais uma vez em programas televisivos) saindo da comédia e transitando para um formato novelesco de melodrama, um ponto permanece pela maneira como se representa o imperador: o jovem galã. E assim prosseguem os nomes que foram escalados para tais produções. Na **Figura 13**, Reynaldo Gianecchini interpretou o imperador em um especial de Natal, mantendo aqui o mesmo estilo de sobriedade que encontramos na interpretação de Tarcísio Meira na década de 1970. Já na **Figura 14**, a mais recente produção com estas personagens, aqui Caio Castro foi quem deu vida a Pedro I.



Figura 13 - Reynaldo Gianecchini, no papel do monarca D. Pedro I, no especial de fim de ano da TV Globo *O Natal do menino imperador* (2008)



Figura 14 – Caio Castro e Agatha Moreira, nos papéis de D. Pedro I e Marquesa de Santos, na telenovela *Novo mundo* (2017), produzida pela Rede Globo.

A base para muitas dessas versões para o cinema e para a televisão foram romances históricos, com estruturas narrativas imbuídas de convenções folhetinescas. No caso do filme

estrelado por Tarcísio Meira, seu diretor (e também o responsável pela adaptação cinematográfica), Carlos Coimbra, utilizou-se do romance de Paulo Setúbal *As maluquices do imperador* (1927). A minissérie sobre a Marquesa de Santos foi adaptação do livro homônimo também escrito por Setúbal em 1926. No caso da minissérie *O quinto dos infernos*, mais uma vez temos o uso de um romance de Setúbal (*As maluquices do imperador*), além dos romances *O Chalaça* (José Roberto Torero) e *A imperatriz do fim do mundo* (de Ivani Calado).

Mesmo se tratando de mídias de formatos tão diferenciados, cinema e televisão, ainda assim é possível fazer uma aproximação no sentido de se considerar as semelhanças muitas das vezes presentes em suas estruturas narrativas, o que aqui neste momento da tese se faz pertinente. Concordo aqui com as considerações apontadas por pela historiadora Mônica Kornis em seu estudo sobre cinema, televisão e história. A autora ressaltou que

A escrita da história pela televisão se integra a esse exame, considerando que a linguagem audiovisual inventada pelo cinema foi incorporada de forma eficaz por esse poderoso meio de comunicação de massa. Produtora de uma farta programação ficcional, a televisão seguiu os passos do cinema em seu formato narrativo clássico para criar ilusionismo sobre a realidade e a história.²¹³

Há toda uma rede de conexões entre essas representações que abrangem os mais diversos campos de conhecimento (desde obras literárias a exemplos nas artes plásticas, chegando a produções audiovisuais). E tais nuances, conforme foi possível observar pelas aparições referentes a uma personagem histórica, no caso o imperador D. Pedro I, também podem ser notadas (conforme se verá nos capítulos seguintes) implicará na percepção da história. De acordo com Mônica Kornis,

Perceber que as narrativas audiovisuais de reconstituição histórica não são retratos da história, nem são explicativas de que os fatos e/ou momentos históricos “aconteceram assim”, significa reconhecer a presença de um conjunto de mediações processadas por uma linguagem, desenvolvida por um determinado ponto de vista dado historicamente.²¹⁴

Por fim, seguindo essa rememoração midiática da figura do imperador D. Pedro I, fecho essa galeria com a recente produção, que abrange um recorte totalmente diferenciado do que costumou ser mostrado na televisão e no cinema. Ao invés de uma abordagem épica,

²¹³ KORNIS, Mônica Almeida. *Cinema, televisão e história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008, p. 11.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 55-56.

em que a personagem principal ganha ares de herói, um olhar mais obscuro foi o que nos trouxe o recente trabalho da cineasta Laís Bodanzky, *A última viagem*, estrelado por Cauã Raymond, ilustrado na **Figura 15**.



Figura 15 – Cauã Raymond, no papel do imperador D. Pedro I, no recente trabalho dirigido por Laís Bodanzky, *A última viagem* (2021)²¹⁵

O tom humorístico ao representar o monarca deixou sua marca nos meios audiovisuais e nas leituras cômicas da história do Brasil em compêndios que abordassem essa tônica. O quadro de Pedro Américo, aparece abaixo na charge de César Lobo, sem deixar de ressaltar ironicamente seu aspecto épico, com ares cinematográficos, tal como ocorrera com o filme de Carlos Coimbra como referência:



Figura 16 – Independência do Brasil, de César Lobo²¹⁶

²¹⁵ Disponível em: <https://revistaquem.globo.com/Series-e-filmes/noticia/2018/11/pedro-veja-caua-reymond-como-o-imperador-em-filme-de-lais-bodansky.html>. Acesso em: 28 dez. 2021.

²¹⁶ NOVAES, Carlos Eduardo. *História do Brasil para principiantes: de Cabral a Cardoso, 500 anos de novela*. Ilustrações de César Lobo. São Paulo: Ática, 1998, p. 144-145.

Com a técnica de associação a imagens já conhecidas, o mesmo ocorreu com a charge abaixo ilustrando o mesmo livro, aqui utilizando-se do mesmo “aparato midiático” para retratar a coroação de D. Pedro I:

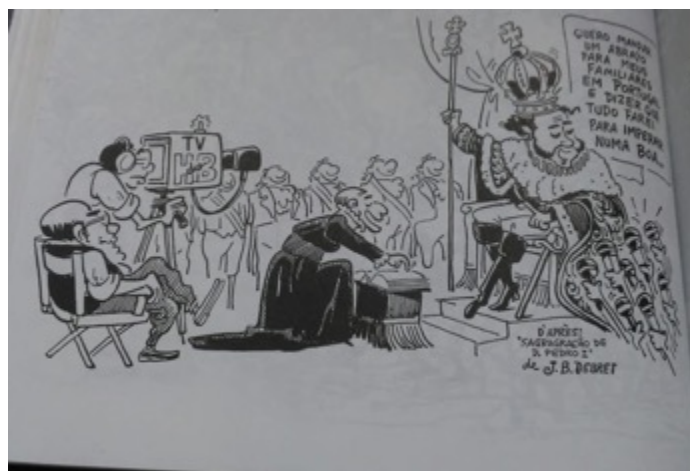


Figura 17 – A coroação do imperador, por César Lobo.²¹⁷

Por que elencar essas representações? Destaco a necessidade desta cronologia com o intuito de reforçar de que maneira cinema e televisão (como difusoras de imagens) são capazes de alimentar no imaginário social referenciais a respeito de figuras históricas. E isto independentemente do gênero no qual façam parte (seja o épico ou a comédia). Seguindo algumas das formulações do historiador francês Marc Ferro, seriam estas percepções como que leituras fílmicas da história²¹⁸. Limitei-me aqui a elencar algumas das diversas representações do imperador D. Pedro I, mas poderia esta mesma linha de raciocínio ter-se fundamentado com outras personagens, como Chica da Silva (c. 1732 - 1796), a conhecida ex-escravizada que foi tema de samba-enredo do G. R. E. S. Acadêmicos do Salgueiro, sucesso do cinema nacional interpretada por Zezé Motta ou anos depois como tema de telenovela interpretada por Thaís Araújo na extinta TV Manchete.

Utilizando a expressão de Stuart Hall, *sistema representacional*, significados são construídos por meio das mais diversas imagens e, dentro dos exemplos mencionados com a figura de D. Pedro I, houve e há toda uma produção de sentidos veiculados, compartilhados por diferentes meios de massa (aqui o cinema e a televisão, em produções do gênero

²¹⁷ Ibid., p. 146.

²¹⁸ Cf. FERRO, Marc. *Cinema e história*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

histórico)²¹⁹. Por extensão, dadas também as imagens cômicas referentes à figura do monarca, é possível notar outros formatos dessa rede de representações que mantém um diálogo com o público de sua época.

Ao destacarmos não apenas essas representações diversas da história em diferentes veículos audiovisuais, mas também as percepções de cineastas que se utilizam desses elementos em sua construção narrativa fílmica obtemos outras maneiras de entendimento a respeito do passado que são veiculadas para o espectador. Sobre o entendimento histórico e a mídia, Robert Rosenstone salientou que

A mídia e suas práticas de construção do passado garantem que o mundo histórico nos filmes será diferente do mundo histórico das páginas. Em termos de conteúdo informativo, densidade intelectual ou revelações teóricas, os filmes sempre serão menos complexos do que a história escrita. No entanto, as suas imagens em movimento e suas paisagens sonoras criarão complexidades vivenciais e emocionais desconhecidas para a página impressa. Como as pinturas budistas, os filmes históricos podem nos transmitir muita coisa sobre o passado e, assim, fornecer um tipo de conhecimento e entendimento – mesmo que não consigamos especificar com exatidão quais são os contornos desse entendimento.²²⁰

No entanto, há que se ressaltar que não implica em dizer que um formato narrativo seja melhor que o outro, tratam-se de outras leituras, outras construções. Realidades são construídas e elaboradas pelo cinema, conforme a percepção de seus diretores em obras articuladas coletivamente. Da mesma maneira que o historiador redige o conhecimento a partir de vestígios, o filme histórico (em todas as suas nuances e categorias, conforme já tratado no capítulo anterior) também interatua da mesma forma, mas por outras convenções que não aquelas desenhadas na folha impressa, com o uso de metáforas visuais, por exemplo. Rosenstone ressaltou o quanto que o filme histórico desafia a história tradicional / oficial, e que em termos narrativos aproxima-se do romance histórico, lidando com as questões do passado a partir de nossas inquietações do presente, como também ocorre com a história tradicional. Conforme o autor, que foi consultor histórico do épico ganhador de diversos prêmios *Reds* (1981, dirigido por Warren Beatty),

Mudar a mídia da história da página para a tela, acrescentar imagens, som, cor, movimento e drama é alterar a maneira como lemos, percebemos e pensamos a respeito do passado. Todos esses elementos fazem parte de

²¹⁹ Cf. HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Apicuri e Editora PUC Rio, 2016.

²²⁰ ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na história*. Tradução de Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 239.

uma prática da história para a qual ainda não temos um rótulo decente. Assim como também não temos uma boa ideia de suas coordenadas, como e onde ela se situa no tempo, no espaço e em relação a outros discursos. (...) O filme histórico não apenas desafia a História tradicional, mas nos ajuda a voltar para uma espécie de estaca zero, uma sensação de que nunca podemos conhecer realmente o passado, mas apenas brincar constantemente com ele, reconfigurá-lo e tentar dar significado aos vestígios que ele deixou.²²¹

Em seguida, passemos às considerações a respeito das conexões entre memória, história e cinema brasileiro a partir da percepção de diretores que se debruçaram (em determinados momentos de sua filmografia) sobre filmes históricos²²².

2.2 Memória e releituras da história pelo audiovisual

Quando questionado sobre seu filme *Independência ou morte*, o diretor Carlos Coimbra (1927-2007) nunca deixou de ressaltar sua admiração pelo escritor Paulo Setúbal. Mesmo com toda a pesquisa histórica realizada por ele e sua equipe, seu referencial para D. Pedro era a personagem do livro *As maluquices do imperador*. De acordo com Coimbra,

O Dom Pedro de *Independência ou morte* não é um herói épico. É popularesco, não tem nenhuma classe e, na maior parte do tempo está mais interessado em sexo do que em política. (...) Um dos meus livros de referência é *As maluquices do imperador*, de Paulo Setúbal, que mostra um Dom Pedro humano, devasso e divertido. Um pouco dessas maluquices já está em *Independência ou morte*, com o objetivo de humanizar, não necessariamente desmistificar e, menos ainda, ridicularizar Dom Pedro I.²²³

²²¹ ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na história*. Tradução de Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 239.

²²² No decorrer de minha pesquisa de doutoramento tive a feliz oportunidade de registrar os depoimentos de três cineastas: Noilton Nunes (produtor de *Ladrões de cinema*, 1977), Ana Carolina Teixeira Soares (diretora de *A primeira missa ou tristes tropeços, enganos e urucum*, 2014) e Carlos Diegues (diretor de, dentre outras produções conhecidas, *Xica da Silva*, de 1976, que inicialmente fazia parte do conjunto de filmes analisados). Infelizmente, principalmente em virtude da pandemia de Covid-19, dificuldade de encaixe em agendas, não ocorreu a entrevista com a cineasta Carla Camurati (cujos trabalhos, caso de *Carlota Joaquina*, faziam parte desse primeiro conjunto de obras a serem analisadas). Entretanto, durante os processos de entrevistas com os senhores Diegues, Nunes e a senhora Soares várias considerações pertinentes sobre a percepção de história para esses três cineastas se delineou de maneira que procurei aqui neste tópico trazer suas considerações sobre cinema e história.

²²³ MERTEN, Luiz Carlos. *Carlos Coimbra: um homem raro*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004, p. 228-229.

Curioso perceber com essas falas de Coimbra, ressaltando as representações no cinema sobre o Imperador, que mesmo com a preocupação de uma “rigorosa pesquisa histórica”, a mescla entre uma obra literária e essa leitura para as telas deu-se como fundamental. Detalhe que, em vários momentos da entrevista presente no livro citado, Coimbra chamou a atenção para o fato de que houve por parte dos militares uma apropriação sobre seu filme e que em momento algum houvesse, em suas palavras, esse intuito em “agradar” a ditadura militar vigente... E é interessante notar o quanto que determinadas leituras sobre uma personagem configuram um imaginário coletivo que de certa maneira alimentará outras representações perante o público, quase que em um sentido de “memória coletiva”, uma forma de recordação histórica simplificadora, conforme destacou Philippe Joutard²²⁴. Usando das categorizações de Maurice Halbwachs sobre memória coletiva, pode-se inferir que há uma espécie de “recomposição mágica do passado”, conectado a um grupo.²²⁵

Existe uma percepção sobre a história que de alguma forma envolve o(a) cineasta quando este se aventura pelo gênero histórico, ou pela comédia histórica. Em mais de uma ocasião, Carla Camurati desenvolveu suas argumentações sobre o olhar sobre a história que ela empreendeu em seu *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (1995):

Desde os tempos da escola, a História exerceu um grande fascínio sobre mim. Não a História como uma série de datas e acontecimentos políticos – a que muitas vezes se resume o ensino da matéria –, mas a História entendida pitorescamente, como alguma coisa que impregna o cotidiano de cada época. A guerra, o golpe, a revolução, o que seja, afeta o ambiente e a vida das pessoas. Isso é o que sempre me interessou. (...) Adoro pensar nas camadas de tempo e na maneira como a História ilumina a trajetória do homem. *Os homens morrem, mas o homem é imortal*, eis a essência do que compreendo como História.²²⁶

Tanto no caso de Camurati, como de Coimbra, não se trata de historiadores de profissão, mas cineastas que em suas obras empreenderam suas leituras particulares sobre a história em obras do gênero que tiveram grande alcance junto ao público e que imbuíram também muitos de seus espectadores desse imaginário. A própria Carla, no mesmo depoimento para Carlos Alberto Mattos destacou o tom farsesco de seu filme e o colocou como um tributo às chanchadas da Atlântida²²⁷. Esses cineastas atribuem e divulgam sentidos

²²⁴ JOUTARD, Philippe. “Memória coletiva”. In: BURGUIÈRE, André (org.). *Dicionário das ciências históricas*. Tradução: Henrique de Araújo Mesquita. Rio de Janeiro: Imago, 1993, p. 527.

²²⁵ HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução: Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro Editora, 2006, p. 35.

²²⁶ MATTOS, Carlos Alberto. *Carla Camurati: luz natural*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005, p. 159.

²²⁷ *Ibid.*, p. 200.

e usos para a história e, recordando Le Goff, não se trata de algo neutro²²⁸. Cada cineasta, ao enveredar pelo gênero histórico (independentemente da categoria ao qual se filiou, como as várias que menciono no capítulo 1) atribui sua perspectiva sobre os eventos aos quais propõem-se narrar. O mesmo pode ser dito em relação ao produtor e também diretor Noilton Nunes com seus trabalhos sobre Canudos, sobre Euclides da Cunha²²⁹. E este aspecto de recortes e escolhas que em nada são neutras foi ressaltado por Le Goff ao categorizar monumentos e documentos:

De fato, o que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, os historiadores.²³⁰

Carlos Diegues, ao mencionar seu sucesso *Xica da Silva* (1976), chamou a atenção para a influência do samba do Salgueiro de 1967 e o quanto isto o deixou interessado em realizar um filme sobre a ex-escravizada. Em entrevista a mim concedida chamou a atenção que neste filme em especial optou por um clima mais carnavalesco, de chanchada para esta reconstituição²³¹. O que não exclui que em outros trabalhos também históricos, mas sem o viés da comicidade não tivesse o rigor que considerava necessário para a abordagem do tema (refiro-me aqui a títulos como *Ganga Zumba*, de 1963 e *Quilombo*, de 1984). Por mais importantes e pertinentes que sejam as considerações sobre a forma de representação da mulher negra no cinema, optei por não abordar aqui esta temática não por a considerar de menor importância, mas para que não me desviasse do assunto principal desta tese e levando em conta que vem sendo amplamente estudados em diversos trabalhos acadêmicos voltados para o tema.

Com uma trajetória inicialmente voltada para o documentário que aos poucos foi-se encaminhando para a ficção com o também documentário *Getúlio Vargas* (1974), Ana Carolina Teixeira Soares ressaltou que tratar de história refere-se a “tratar de relações de poder” e o quanto que isto sempre se encontra presente em seus filmes. Mais importante e pertinente do que uma reconstituição de época rigorosa, mostrar essas relações de poder entre as pessoas é sim a melhor forma de se tratar da história.

²²⁸ Cf. LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução: Nilson Moulin Louzada. Campinas: Editora Unicamp, 2ª edição, 1992.

²²⁹ Conforme em entrevista concedida em 13 de agosto de 2021.

²³⁰ LE GOFF, Jacques. Op. cit, p. 535.

²³¹ Conforme em entrevista concedida em 4 de outubro de 2021.

Cada cineasta, e aqui foram apenas alguns exemplos, que transitou pelo gênero histórico entre as suas mais diversas configurações colocou em suas obras suas próprias noções sobre a representação do passado e a maneira como queria isso projetado nas telas. E essas diversas leituras podem também ser entendidas como um alargamento dos pressupostos de Hayden White dessa simbiose entre ficção e história em uma ampla escala de alcance²³². Retomando o início deste capítulo quando perpassamos as várias leituras imagéticas sobre o imperador D. Pedro I, por que iniciar dessa maneira? Qual a sua relação com as falas posteriores de alguns dos cineastas apresentados? Meu objetivo foi o de demonstrar as inúmeras redes que tecem esse imaginário que compõem a elaboração de um filme histórico. Para cada cineasta os referenciais podem ser os mais diversos e assim compõem-se diferentes leituras, inclusive humorísticas.

Após essas considerações, passamos ao capítulo seguinte no qual meu enfoque se direcionou ao gênero da comédia histórica, de maneira a compreender sua articulação na cinematografia brasileira com alguns títulos e, mais adiante, remeter-me aos filmes que trouxeram (cada qual em sua época) narrativas visuais da história pela metalinguagem e o humor. Antes de enveredarmos efetivamente por essas três obras (*Carnaval Atlântida*, *Ladrões de cinema* e *A primeira missa: ou tristes tropeços, enganos e urucum*) que possuem como ponto comum uma leitura monumental da história (e aqui um de seus efeitos cômicos), que as caracterizariam no gênero da *comédia histórica*, cabe atentarmos para uma melhor percepção deste estilo narrativo e sua estruturação, a ser melhor analisado no próximo capítulo.

²³² Cf. WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso*. São Paulo: EdUSP, 1994.

Capítulo 3

Humor, história e cinema na junção de dois gêneros: a comédia histórica

3.1 Cinema brasileiro e comédia

Esta predileção pela comédia no cinema brasileiro é justamente o eixo de análise para os três filmes que utilizo para pensar o gênero da comédia histórica no cinema brasileiro. Obras que apresentaram esta via dupla de percepção sobre as convenções do gênero histórico com um olhar satírico e crítico: *Carnaval Atlântida* (1952, de José Carlos Burle), *Ladrões de cinema* (1977, de Fernando Coni Campos) e *A primeira missa, ou tristes tropeços, enganos e urucum* (2014, de Ana Carolina). O riso em si não define o cômico, mesmo sendo fundamental. As obras que optei por analisar para pensar o gênero histórico no cinema brasileiro relacionam-se ao clássico conceito de comédia no qual o herói se contrapõe ao épico, sem seu aspecto monumental (apesar de ser perseguido, como será possível perceber ao longo das análises). Nestes três filmes em especial, conforme as épocas nas quais foram realizados, percebem-se as nuances de representações humorísticas que, reitero, demonstram o *status* do filme histórico na cinematografia nacional e, por conseguinte, na cultura brasileira. A respeito da representação humorística, o historiador Elias Thomé Saliba considerou que

As representações humorísticas, nas suas inúmeras formas e procedimentos, forjam-se nos fluxos e refluxos da vida, no tecido histórico e social, a atitude humorística é vista como parte indistinta dos processos cognitivos, pois ela partilha, como o jogo, a arte e o inconsciente, o espaço do indizível, do não-dito e, até, do impensado.²³³

Por qual razão, nos casos desses três filmes, se estabelecem materiais que proporcionam o riso, que configuram o mote da piada? Ao enveredar pelo campo da história humorística, Saliba destacou justamente este aspecto (a razão do riso) e o quanto seu material (a piada) nos oferece:

Piadas não são feitas apenas para rir, mas para também criar distância, para sair de dentro de nós mesmos e de nossa melancolia e visualizar, ainda que por um breve momento – o sublime momento do riso –, nossa própria impotência junto com nossa própria humanidade.²³⁴

²³³ SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira – da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 28.

²³⁴ Ibid.

Não é de se estranhar a força do humor no cinema brasileiro. A presença do humor se estende ao imaginário em outros diversos campos na cultura de massa na sociedade brasileira. Ainda segundo Saliba,

A dimensão humorística, fortemente atrelada ‘à arte de contar uma boa história’ e que se mostrou muito mais suscetível, para o bem ou para o mal, de ser apropriada pela cultura de massas – e que teve sua opacidade aumentada pela sua fácil vinculação aos divertimentos baratos –, constituiu uma das vertentes mais esquecidas e abandonadas pelos próceres modernistas.²³⁵

Uma vez que nitidamente se notam a presença e a força da cultura humorística no imaginário brasileiro, não seria de se estranhar que tal abordagem no campo da narrativa sobre eventos históricos desenvolvida em determinados filmes brasileiros, o que constitui o principal objeto de estudo desta pesquisa. Assim, veremos no decorrer desta tese nos diferentes momentos de suas realizações, representações de Helena de Tróia, de Tiradentes e da chegada dos portugueses às terras brasileiras em 1500 com outra roupagem, unindo os elementos que constituem o imaginário sobre essas personagens com formatos e ambientações que proporcionam o riso, através de um tratamento cômico.

É necessário lembrar que nem sempre o humor possui um caráter libertário, pelo contrário. Há que se lembrar que muitas leituras humorísticas da história do Brasil possuem teor extremamente conservador, reacionário e até mesmo violento, reproduzindo a difusão de estereótipos e preconceitos. Este aspecto de sua trajetória nos permite analisar diversas nuances na reflexão sobre a maneira de se pensar a História do Brasil. O lançamento de produções como *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (1995), dirigido por Carla Camurati trouxe à tona novamente debates sobre a forma como o a história brasileira era representada nas telas. No dia da estreia do filme, a seis de janeiro de 1995, o *Jornal do Brasil* registrou na nota “as peripécias da corte portuguesa”²³⁶ uma pequena análise do filme. Enfoques deste gênero podem ser observados a partir da arte do cartaz de *Carlota Joaquina*²³⁷, bem como do filme *Caramuru- a invenção do Brasil* (2001)²³⁸.

²³⁵ SALIBA, Elias Thomé. *Crocodilos, satíricos e humoristas involuntários*. Op.cit., p. 38.

²³⁶ Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_11/133710 Acesso em: 22 jul. 2019.

²³⁷ Disponível em: http://www.bcc.org.br/cartazes/cartaz_fb/020538. Acesso em: 07 mai. 2020.

²³⁸ Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0298786/> Acesso em: 10 mai. 2020.

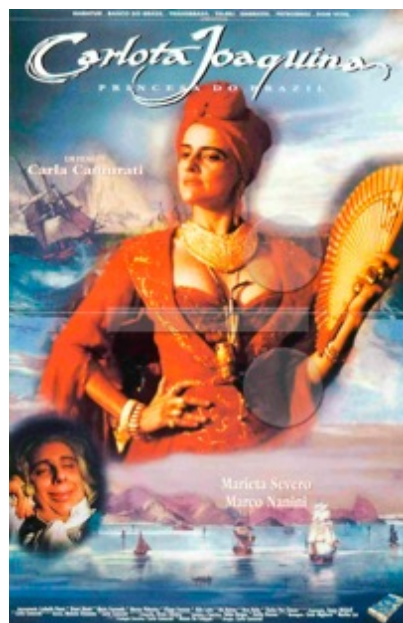


Figura 18 – Cartaz do filme *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (1994, direção de Carla Camurati).



Figura 19 – Cartaz do filme *Caramuru, a invenção do Brasil* (2001, de Guel Arraes).

Os cartazes (**Figuras 18 e 19**) veiculados à época de suas respectivas estreias expressam a forma como a história será narrada, como que se estabelecesse um “pacto

humorístico”. Os pôsteres em questão se distanciam de uma perspectiva épica da história. As duas obras mencionadas em muito se afastam do modelo de histórico épico vislumbrado através da iconografia do cartaz de *Independência ou morte* (1972), de Carlos Coimbra²³⁹.



Figura 20 – Cartaz do filme *Independência ou morte* (1972, direção de Carlos Coimbra).²⁴⁰

Enquanto que a **Figura 19**, ao dialogar com o universo jovem dos quadrinhos, mostrando haver um outro ritmo narrativo no filme *Caramuru* (que se contrapõem ao modelo épico tradicional), muito diferente da caracterização jocosa da cinebiografia *Carlota Joaquina* que em nada se assemelha às leituras mais tradicionais, tão característico do formato “épico” em que D. Pedro I foi interpretado por Tarcísio Meira em 1972, conforme aparece na **Figura 20**, acima. Este “pacto” de certa maneira se apresenta ao espectador também para com as obras analisadas no decorrer desta tese, *Carnaval Atlântida* (1952), *Ladrões de cinema* (1977) e *A primeira missa ou tristes tropeços, enganos e urucum* (2014). O foco principal da obra se resume ao primeiro olhar no seu cartaz de divulgação, seja à época de sua estreia ou quando ele é posto ao público em uma outra mídia audiovisual.

²³⁹ Disponível em: <http://www.bcc.org.br/cartazes/449679>. Acesso em: 26 mai. 2020.

²⁴⁰ Disponível em: <http://www.bcc.org.br/cartazes/449679>. Acesso em: 10 mai. 2020.

3.2 Pensando um conceito: a comédia histórica

No decorrer do primeiro capítulo, propus uma abordagem que se centrasse no conceito de gênero cinematográfico e apontasse quais as suas principais ocorrências junto ao público como possibilidades de maior aceitação. A partir das listagens de maiores bilheterias, elaboradas pela antiga Embrafilme e atualmente pela ANCINE, estabeleci um recorte que demonstrasse a recorrência de dois gêneros em especial, independentemente de suas diversas vertentes (a comédia e o filme histórico e sua presença na cinematografia nacional). Considerando justamente essa aceitação, passaremos nos capítulos seguintes às análises das três obras em questão. Para cada filme uma tentativa de narrativa sobre a história por diferentes olhares e temas e, ao mesmo tempo que procuraram contar pelo audiovisual um momento do passado trataram também do cinema brasileiro de suas respectivas épocas.

Para este capítulo, baseado em todo o percurso tecido até o momento, a reflexão sobre outro gênero que, ao unir comédia e história nos oferece uma perspectiva de leitura do passado pautado essencialmente pelo questionamento e a crítica de costumes, em uma forma de comunicação pautada pelo humor²⁴¹. Dificilmente encontramos trabalhos acadêmicos que associem a relação entre comédia e filmes históricos. Ou, em outras palavras, que associem especificamente ambos de maneira a compor um conceito específico, o de *comédias históricas*. Este conceito foi amplamente desenvolvido no trabalho organizado pelo historiador finlandês Hannu Salmi, desmembrando as possíveis nuances de construção de um conceito que unisse estes dois gêneros cinematográficos específicos²⁴². É possível encontrar passagens em filmes que, mesmo sendo a princípio categorizados como comédias, apresentam nuances que o inseririam como um filme histórico. Esta perspectiva foi apresentada por David Eldridge em um texto bastante interessante sobre a clássica comédia de Billy Wilder *Quanto mais quente melhor* (1959), no sentido de não se tomar tão “seriamente” a história²⁴³. No decorrer de seu texto, Eldridge desmembrou o filme em detalhes, desvendando de que maneira o roteiro desenvolvido por Billy Wilder e I. A. L. Diamond estabeleceu conexões com personagens históricas em uma narrativa que mesclou personagens ficcionais a fatos ocorridos na Chicago dos anos de 1920, fazendo uso de

²⁴¹ De certa maneira esse destaque já fora em outros momentos bastante explorado também pela imprensa no Brasil. Ana Luíza Martins e Tânia Regina de Luca destacaram a força do humor e da caricatura como elementos linguísticos de grande aceitação no país. Cf. MARTINS, Ana Luíza; LUCA, Tânia Regina de. *Imprensa e cidade*. São Paulo: Editora Unesp, p. 26-29.

²⁴² SALMI, Hannu (org.). *Historical comedy on screen*. Bristol: Intellect, 2011.

²⁴³ ELDRIDGE, David. “*Some like it hot* and the virtues of not taking history too seriously”. In: SMYTH, J. E. (ed.). *Hollywood and the American historical film*. New York: Palgrave Macmillan, 2012, p. 94-119.

eventos históricos. De que maneira podemos pensar essa categoria em relação à cinematografia brasileira?

Hannu Salmi, por sua vez, apresentou uma possibilidade de narrativa que desconecte a história do trágico (ou que se convencionou usualmente como o histórico por excelência), concebendo o passado como algo sóbrio e majestoso. Não se trata de algo efetivamente novo, quando consideramos, por exemplo, o conteúdo das tragédias de Sófocles, Ésquilo e Eurípidas, ambientadas em uma época de feitos heroicos. Em contrapartida, as peças cômicas de Aristófanes tiveram seus temas centrados na vida política cotidiana de seu tempo. Nesse sentido, Salmi destacou o quanto há uma continuidade nessa percepção sobre a história que se estenderia tanto entre historiadores, como também entre cineastas²⁴⁴.

O humor, no entanto, sempre confere uma certa leviandade que nos dá a liberdade de recuar e avançar no tempo e de transcender as barreiras entre as eras. A comédia histórica nos dá a oportunidade de perceber o passado como algo pré-determinado e entidade pré-fabricada. A história é, em última análise, uma terra de oportunidades tão opulenta quanto o presente e o futuro.²⁴⁵

Não implica em dizer, aqui, que se trate de uma categoria de fácil definição (da mesma forma que existem dificuldades em categorizar o filme histórico). No entanto, esta forma de reconstituir outras épocas, utilizando-se do elemento cômico confere críticas e observações aguçadas que talvez somente através do humor poderiam saltar aos olhos de seu espectador. Pensando por este enfoque, seguem as considerações sobre os três filmes selecionados para esse momento da tese. Filmes realizados em diferentes décadas, em diferentes momentos da cinematografia nacional que tiveram por ponto inicial a discussão sobre filmes históricos no Brasil.

Peguemos como exemplo o *Caramuru – a invenção do Brasil* (2001, dirigido por Guel Arraes), que posteriormente será analisado: baseado em personagens históricos (difundidos pela literatura, com o poema épico homônimo de José de Santa Rita Durão, ambientado em um período de ampla abordagem para se constituir presente no imaginário de seu público (e obteve essa resposta, com sucesso na televisão e nos cinemas). Sua narrativa apresenta uma linguagem próxima do público e de época de sua de início do século XXI, o que já aparece no cartaz para os cinemas (**Figura 5**), com uma linguagem de história em quadrinhos. O mesmo se pode dizer sobre a capa do livro de divulgação (**Figura 21**) – escrito por Guel

²⁴⁴ SALMI, Hannu (org.). *Historical comedy on screen*. Op. cit., p. 09.

²⁴⁵ Idem, *ibidem*, p. 29.

Arraes e Jorge Furtado –, ao misturar imagens de seus protagonistas com a releitura de um quadro de época, na arte gráfica de Silvana Mattievich. Não esquecendo que Arraes e Furtado basearam-se especificamente em textos do escritor e jornalista maranhense Viriato Corrêa (1884-1967), além do poema épico de Frei José de Santa Rita Durão (1722-1784). O exercício deste trabalho em especial, que não foi elaborado por historiadores, mas que permanece para seu público como imagens que se tornam referenciais e alimentam estereótipos, inicia com uma frase que demonstra seu jogo com a ficção: “Esta história é uma ficção baseada em fatos reais, como toda história. E também em outras histórias, em parte reais e em parte inventadas. Como toda ficção.”²⁴⁶



Figura 21 – Capa do livro escrito por Jorge Furtado e Guel Arraes, lançado em 2000 pela Editora Objetiva. Arte gráfica de Silvana Mattievich.

A tônica explicitada pelos autores do filme *Caramuru – a invenção do Brasil* nos oferece elementos para compreender, no âmbito da cinematografia nacional, aspectos característicos do que viria a ser uma comédia histórica, segundo as categorizações de Hannu Salmi. Ficção e história se conectam de maneira a criar para seu espectador um imaginário sobre esses períodos criando pressupostos sobre o período retratado. Ao mesmo tempo, o filme em si conduz em sua narrativa nuances que estabelecem conexões entre o período representado e elementos pertinentes da época de seu espectador (trilha sonora, montagem, diálogos, dentre

²⁴⁶ FURTADO, Jorge; ARRAES, Guel. *A invenção do Brasil*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000, p. 07.

outros aspectos que serão adiante analisados em pormenores). Muitas das vezes o “mote” em si para a piada é a utilização consciente do anacronismo em momentos da trama, que mexe com o conhecimento do espectador²⁴⁷. A respeito do anacronismo, e a relação estabelecida pelo historiador, Salmi destacou que:

de qualquer forma, o problema dos anacronismos é uma questão séria para os historiadores, um problema que pode muito bem surgir da natureza geralmente sem humor de nossa concepção da história. supõe-se que se deva reverenciar a cabeça diante da história, ser sério e adiar o passado, permitindo que ele fale com uma voz própria.²⁴⁸

Temática muito presente no meio historiográfico, a questão do anacronismo suscita as mais diversas teorizações, embates e defesas – fosse entre historiadores ou entre filósofos. Nicole Loreaux, por exemplo, ressaltou a defesa de uma “prática controlada do anacronismo”²⁴⁹. Em contrapartida, o filósofo Jacques Rancière ressaltou que

Não existe anacronismo. Mas existem modos de conexão que podemos chamar positivamente de anacronias: acontecimentos, noções, significações que tomam o tempo de frente para trás, que fazem circular sentido de uma maneira que escapa a toda contemporaneidade, a toda identidade do tempo com ‘ele mesmo’. Uma anacronia é uma palavra, um acontecimento, uma sequência significativa saído do ‘seu’ tempo, dotados da capacidade de definir direcionamentos temporais inéditos, de garantir o salto ou a conexão de uma linha de temporalidade com outra. E é através desses direcionamentos, desses saltos, dessas conexões que existe um poder de ‘fazer’ a história. A multiplicidade das linhas de temporalidades, dos sentidos mesmo de tempo incluídos em um ‘mesmo’ tempo, é a condição do agir histórico. Levá-lo efetivamente em conta deveria ser o ponto de partida de uma ciência histórica, menos preocupada com sua respeitabilidade ‘científica’ e mais preocupada com o que quer dizer ‘história’.²⁵⁰

Reforço que os filmes em questão, mesmo que embasados em pesquisas históricas (conforme será abordado mais adiante), flertam com narrativas ficcionais, muitas das vezes romanescas. No entanto, em sua estrutura audiovisual, acessam o imaginário de seus espectadores, de forma a alimentarem estereótipos, utilizarem-se de críticas referentes mais

²⁴⁷ SALMI, Hannu (org.). *Historical comedy on screen*. Op. cit., p. 13.

²⁴⁸ Idem, *ibidem*, p. 14

²⁴⁹ LOREAUX, Nicole. “Elogio do anacronismo”. In: NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 59.

²⁵⁰ RANCIÈRE, Jacques. “O conceito de anacronismo e a verdade do historiador”. In: SALOMON, Marlon (org.). *História, verdade e tempo*. Chapecó, SC: Argos, 2011, p. 49.

ao período de quando foram realizadas com essa ambientação histórica. E o uso do anacronismo em sua maneira de contar a história efetua em seu espectador momentos de riso por meio do inusitado – algo, aliás, bastante característico da comédia histórica.

As três narrativas fílmicas que se seguem discutem o fazer cinema no Brasil através da comédia e, um ponto importante, nessas épocas qual era tido o melhor modelo de filme (o que poderia ser mais aceito junto ao público e à crítica) seria o mais adequado. Tais produções, tão diferentes entre si e ao mesmo tempo tão próximas e que nos mostram o filme como entretenimento e narrativa, conforme já mencionara Graeme Turner²⁵¹. Vejamos de que maneira Helena de Tróia, Tiradentes e os inconfidentes com a tripulação da frota de Cabral podem, pelo riso, pensar o cinema nacional e colocar num pedestal o gênero histórico.

3.3 A comédia fílmica como fonte para o historiador

Em sua tese defendida em 2001, a historiadora Hilda Machado propôs que se pensasse o gênero fílmico cômico como um discurso sobre a nação²⁵², conforme o conceito de “artefato cultural”, de Benedict Anderson em *Comunidades imaginadas*²⁵³. Esta perspectiva analítica não apenas coloca o historiador defronte uma outra forma de aproximação da imagem (algo cada vez mais presente no seu universo), mas também com este gênero que é a comédia. E aqui, o cinema é pensado como uma forma de discurso sobre a nação, construindo o imaginário da nacionalidade, o que reforça a riqueza deste objeto de pesquisa. Para Hilda Machado

Rir de si mesmo e do outro forma comunidades imaginárias em torno dos objetos do riso atual. Rir de quê e de quem é uma forma de comunidade imaginada e o conceito de comédia nacional que o cinema vem utilizando de forma inocente (comédia italiana, comédia americana) não pode ser mais expressivo. A existência ou excelência de um ciclo de comédias cinematográficas em um determinado país – ou de um realizador cômico

²⁵¹ TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997, p. 11.

²⁵² Cf. MACHADO, Hilda. *As cem cadeiras: comédia fílmica como fonte historiográfica*. Tese (Doutorado). Rio de Janeiro: UFRJ, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, 2001.

²⁵³ Cf. ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução: Denise Bottman, 2008.

– continua, na tradição das belas artes a ser encarado como discurso dessa nação e testemunho de seu passado.²⁵⁴

E, pensando no caso brasileiro, como vimos nos capítulos anteriores e por diversos estudos já publicados, a comédia, por excelência, sempre esteve no gosto do público. Entretanto, no que implica o riso? No caso da comédia histórica, o que se encontra por detrás do riso? Há um elemento paródico muito forte em diversas obras, mais ainda por seus diálogos com filmes e temáticas conhecidas de seu público (conforme veremos nos capítulos seguintes).

Hannu Salmi destacou que se deve dar atenção ao tipo de passado que se torna material para a comédia e, nesse sentido, as comédias históricas nos mostram curiosos artefatos para a reflexão de como lidamos com esse outro tempo²⁵⁵. E que no decorrer do tempo, o que antes poderia ser um tabu, à época de constituição de uma obra pode não mais ser... a comédia histórica pode, a princípio, ser mais difícil de ser definida dada a sua junção muitas das vezes com outros gêneros, como o musical ou a comédia de costumes brasileira. Conforme já mencionado, elas se enquadrariam na categorização de obras experimentais que Robert Rosenstone utiliza para classificar os filmes históricos: além de não haver necessariamente a necessidade de colocar o passado de uma forma o mais “realista” possível.

²⁵⁴ MACHADO, Hilda. *As cem cadeiras: comédia fílmica como fonte historiográfica*. Tese (Doutorado). Rio de Janeiro: UFRJ, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, 2001, p. 11.

²⁵⁵ SALMI, Hannu. Op. Cit., p. 12.

Capítulo 4

Helena de Tróia ao som de marchinhas e rumbas: de José Carlos Burle, *Carnaval Atlântida* (1953)

*Mareou, maré levou
Indo afora a mostrar
Voar voei, cruzei o mar
Eu sou o cinema popular*

*Brilbar, brilbar de novo
Um chafariz iluminado
Recordando Atlântida, cinema do passado*

G.R.E.S. Camisa Verde e Branco, “Atlântida e suas chanchadas”, samba-enredo de 1976²⁵⁶.

²⁵⁶ Samba enredo campeão do carnaval paulista de 1976, a Escola desfilou com as alegorias pensadas pelo carnavalesco Augusto Henrique Alves, ganhando o tri campeonato do Grupo 1.

4.1 - Cadillacs, um chafariz e sobem os créditos em música crescente...

No primeiro capítulo, ao compreender as inúmeras nuances referentes à teoria do gênero cinematográfico, assim como o panorama a respeito das obras que mais dialogaram com o público brasileiro, tivemos uma noção dos diferentes gostos de nossas plateias em diferentes épocas. Em seguida, nos capítulos dois e três, vimos a evolução do imaginário cômico e a consagração da *comédia histórica* como um gênero que possui diversos recortes e aparições na cultura brasileira e tornou-se parte constituinte de nossa memória coletiva.

O presente capítulo passa, então, à análise da primeira fonte selecionada: o filme *Carnaval Atlântida* (1953), de José Carlos Burle, considerada como uma das obras mais perspicazes de nossa cinematografia, por fazer uma crítica bem-humorada das condições de produção de uma comédia histórica destinada ao grande público, em um autêntico exercício metalinguístico.²⁵⁷

No decorrer deste capítulo, faço uma reflexão sobre o modelo de narrativa histórica que o diretor optou por seguir e de que forma tal escolha pode ser vista como uma proposta que flerta conscientemente com o ridículo. Para tanto, analiso um pouco da produção audiovisual da década de 1950, dominada pelas chanchadas, e a relação da obra com a representação historiográfica e o fazer cinematográfico.

De acordo com a historiadora Maria Wyke, o estudo do filme histórico, com base nas considerações de Pierre Sorlin, permite, ao mesmo tempo, analisar uma forma de leitura do passado e vislumbrar como se transmite a elaboração de uma consciência histórica. Conforme Wyke,

O cinema é um meio que inicialmente era uma extensão das formas de representação do século XIX. A nova tecnologia da imagem em movimento pode ser vista como um desenvolvimento adicional de uma progressão técnica do século XIX através da litografia de gravura e da fotografia, em direção a representações “realistas” cada vez mais refinadas, sejam do presente ou do passado. (tradução nossa).²⁵⁸

²⁵⁷ Dentre os vários trabalhos sobre *Carnaval Atlântida*, considerada uma obra destacam-se: a tese de doutoramento de João Luiz Vieira para a Universidade de Nova York, com orientação do brasileiro Robert Stam, *Hegemony and Resistance: Parody and Carnival in Brazilian Cinema* (1984) e o livro de Rosângela de Oliveira Dias, *Cinema e imaginário das classes populares na década de 50* (1993). A tese de João Luiz não chegou a ser publicada na íntegra, mas diversos desdobramentos de seu trabalho são encontrados em artigos e colaborações em outras obras.

²⁵⁸ No original: “Film is a medium that initially located itself as an extension of nineteenth-century representational forms. The new technology of the moving image could be seen as a further development of a

Derivadas das peças teatrais do estilo burlesco, destinadas ao humorismo barato e extravagante, as chanchadas se caracterizaram por filmar adaptações das comédias musicais americanas com tons carnavalescos e populares.

Apesar de ser um estilo difundido em outros países como Itália, México, Cuba e Argentina, as chanchadas cariocas produzidas pelos estúdios da Atlântida Cinematográfica (1941-1962) marcaram época por fazer um estrondoso sucesso entre o público parodiando narrativas já consagradas, “talvez em parte por entender que os filmes brasileiros jamais poderiam igualar o brilhantismo técnico de Hollywood”.²⁵⁹

Em 1980, Víctor Lima em entrevista a João Luiz Vieira, destacou como as paródias da Atlântida nasceram na esteira dos sucessos hollywoodianos:

É uma questão de comércio. O cinema nacional, você sabe que ele não tem aquela – não tinha e não tem – importância de propaganda. Quer dizer, o [filme] americano já vem com aquela propaganda feita e etc. daí tem um público certo. E o cinema brasileiro, para atrair público, ele tem de aproveitar um pouco dessa propaganda. Então como aproveitar? Vem uma fita aí, fez um grande sucesso, vamos aproveitar o pedestal que ergue essa fita e, vamos usar daí e vamos partir para a nossa. E aí surge uma ideia... *Nem Sansão nem Dalila* foi uma delas, mas acho que tínhamos várias ideias antes dela. Mas a que saiu primeiro foi *Nem Sansão nem Dalila*, que pegamos uma fita que tinha feito sucesso, foi muito badalada, aproveitamos aquilo e saímos com alguma coisa. Aí você bota *Nem Sansão nem Dalila*, a pessoa já vê que é paródia, vê Oscarito e Grande Otelo e vai embora... a fita era sucesso de público. E a fita era caprichada, trabalhou-se foram feitos bons cenários. A cenografia tinha um cenógrafo argentino, até que fez a parte toda de roupas e adereços e coisas de cena, tudo foi ele que desenhou e levaram dois, três meses preparando a fita. Então começa a paródia, a gente pega a base da história original e dali partimos para as coisas nossas.²⁶⁰

O cenógrafo argentino mencionado acima era Ramón Both Vellez que trabalhou em várias fitas brasileiras como *Dupla do barulho* (1953) e *Nem Sansão nem Dalila* (1954) e em sucessos argentinos como *Meu coração te chama* (1942), com a cantora e atriz mexicana Elvira

nineteenth-century technical progression through engraving lithography, and photography, towards ever more refined ‘realistic’ representations whether of the present or of the past”. WYKE, Maria. *Projecting the past: ancient Rome, cinema and history*. Nova York: Routledge, 1997.

²⁵⁹ RIST, Peter. A Brief Introduction to Brazilian Cinema. *Brazilian Film History*, Volume 9, Issue 6, June 2005. Disponível em: https://offscreen.com/view/intro_braziliancinema. Acesso em: 14 jun. 2022

²⁶⁰ Víctor Lima, entrevista realizada por João Luiz Vieira em 1980. In: VIEIRA, João Luiz; PEREIRA, Lucas dos Reis Tiago; FREIRE, Rafael de Luna. “Paródia e chanchada: entrevista com Víctor Lima”. In: *C. Legenda*. Niterói, UFF, n. 36, 2018, p. 14-15. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/38737>. Acesso em: 21 jul. 2021.

Rios. Nos créditos iniciais o nome de Velez, no entanto, aparece como “guarda-roupa” sendo a cenografia atribuída a Cajado Filho.²⁶¹

Vale recordar que as primeiras revistas especializadas em cinema no Brasil já viam as produções hollywoodianas como principal referencial a ser exaltado, mesmo sendo veículos criados para promover o cinema nacional.

Para Ella Shohat e Robert Stam a palavra *Hollywood* está associada a massificação do cinema mundial provocando um “centro de tensões e contradições” que acaba por silenciar e, muitas vezes, inviabilizar as produções locais.

(...) não utilizamos o termo ‘Hollywood’ para manifestar uma rejeição simples de todo cinema comercial, mas como expressão de uma forma ‘dominante’ de cinema que é maciçamente industrial, ideologicamente reacionária e esteticamente conservadora.²⁶²

Entre as décadas de 1940 e 1950 a Atlântida tornou-se a principal representante do estilo “enlatado” americano no Brasil, de veia cômica, que se contrapunha às produções paulistas rodadas pela Vera Cruz (1949-1954), Maristela (1950-1958) e Multifilmes (1952-1954), responsáveis por investir em um cinema industrial de apurada qualidade técnica e em roteiros tipicamente nacionais, voltados para temas dramáticos. A Atlântida virou sinônimo de chanchadas, no sentido de “comédias populares com interpolações musicais”, segundo o historiador do cinema brasileiro Alex Viány. O documentário *Assim era a Atlântida* (1974) de Carlos Manga²⁶³ retrata com nostalgia o auge da produtora e sua busca pelo modelo hollywoodiano. Já a Vera Cruz se contrapunha diretamente à “vulgaridade” da chanchada popular na tentativa de produzir filmes que pudessem competir em todos os níveis com produções estrangeiras. Ao rodar filmes baseados na estética europeia, a produtora ignorou o gosto do grande público e faliu em 1954, apenas cinco anos após sua fundação tendo filmado 18 longas-metragens.

²⁶¹ Disponível em: <https://www.imdb.com/name/nm1246076/>. Acesso em: 13 jul. 2021.

²⁶² SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006, p. 28.

²⁶³ A concepção inicial deste documentário veio da popular trilogia *Assim era Hollywood (That's entertainment)*, dirigido por Jack Haley Jr, em 1974, que nada mais é do que uma coletânea de números musicais dos tempos áureos dos estúdios da Metro-Goldwyn-Mayer, com depoimentos de seus astros principais, como Fred Astaire e Gene Kelly.

Em seus estudos sobre a historiografia do cinema nacional Alcides Freire Ramos explicita as disputas representativas entre o cinema carioca e paulista que marcaram o período e influenciaram, de certa forma, a construção do roteiro de *Carnaval Atlântida*:

A década de 1950 foi marcada, no Rio de Janeiro, pelo apogeu das comédias carnavalescas, produzidas dentro ou fora da Atlântida. Esta cinematografia, de fácil comunicação popular, não encontrava, porém, eco positivo na crítica paulista, tampouco na carioca, sobretudo a partir de 1949, com a inauguração da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Vislumbrou-se nesse momento histórico, a possibilidade de se produzir, entre nós, um “cinema de qualidade internacional”, diferenciado, portanto, do tom “popularesco” e “vulgar” (expressões usadas na época) das comédias exibidas então.²⁶⁴

O lançamento da obra *Carnaval Atlântida* (1953), portanto, vem satisfazer a demanda do grande público pelas comédias musicais, ignorando as reticências da crítica cinematográfica paulista que aspirava um outro modelo de produção. O filme se destaca por retratar dentro da tela o estilo popular e caricato que marcam as produções da Atlântida por trás da tela, problematizando a produção cinematográfica nacional da década de 1950.

Na trama, o produtor de cinema Cecílio B. de Milho (Renato Restier), dono do estúdio Acrópole Filmes, almeja realizar um filme sobre a personagem Helena de Tróia. Contudo, todos os que trabalham no estúdio estão descrentes dessa ideia, uma vez que no Brasil não é esse o tipo de filme que atrai o público. Primeiramente Miro (Grande Otelo) e Piro (Colé Santana), protótipos da malandragem carioca, apresentam um argumento propondo a encenação de uma chanchada carnavalesca, logo recusada. A fim de trazer maior veracidade ao enredo, o produtor contrata Xenofonte (Oscarito), um professor de grego para escrever o argumento. Xenofonte aceita o convite, mas se mostra descrente quanto a viabilidade do trabalho e tem receio de que seu nome esteja associado a uma produção de cinema. Enquanto isso, as personagens de Grande Otello e Colé, viram faxineiros de estúdio e passam toda a trama tentando convencer os produtores de que o filme deveria ser menos sério. Diante das dificuldades apresentadas, Cecílio acaba por adiar a filmagem histórica e decide fazer um musical cômico, com a ajuda de Xenofonte que renuncia à Grécia antiga e adere ao samba.

²⁶⁴ RAMOS, Alcides Freire. “Historiografia do cinema brasileiro diante das fronteiras entre o trágico e o cômico: ‘redescobrimo’ a chanchada”. In: *Fênix*: revista de história e estudos culturais. Uberlândia: UFU, vol. 2, ano 3, n. 4, outubro / novembro / dezembro 2005, p. 1. Disponível em: <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/869>. Acesso em: 25 ago. 2021.

Na cena abaixo, em um dos diálogos entre Cecílio e Xenofonte, podemos perceber que obsessão do produtor pelo sucesso comercial:

Cecílio: eu quero uma Helena de Tróia com multidões desenfreadas, leões famintos e sanguinários, camelos, jacarés.

Xenofonte: Tudo isso na Grécia?

Cecílio: claro! Pode até botar umas cenas de faroeste.

Xenofonte: Mas o senhor quer uma história na Grécia ou uma aventura no Texas?

Cecílio: Não importa! O que precisamos é atrair público e bilheteria.

A ambição pelo retorno financeiro e a busca pela fama é muito bem explorada no filme, como uma espécie sátira a própria condição bem-sucedida da Atlântida Cinematográfica em relação a outras produtoras do mercado que viam com maus olhos todo esse sucesso.

Nas palavras do jornalista Otávio Faria, publicadas na *Revista Cultural Anhembi* em 1958²⁶⁵, as chanchadas cariocas exploravam “o mau gosto das massas, incentivando os seus instintos primários, iludindo e confundindo, baixando o cinema para o público, ao invés de elevar o público para o cinema”²⁶⁶.

Assim, *Carnaval Atlântida* também inova ao retratar a tentativa de inferiorização da comédia como estilo narrativo dentro da própria trama, certamente em resposta à crítica especializada que costumeiramente associou a chanchada à mentalidade atrasada ou “a única resposta subdesenvolvida possível de um cinema que, ao procurar imitar o cinema dominante, acaba rindo de si próprio”²⁶⁷. Essa dicotomia entre seriedade/qualidade e vulgaridade/humor que caracteriza as críticas feitas contra as produções da Atlântida estão presentes no filme de José Carlos Burle: enquanto o produtor vivido por Restier quer

²⁶⁵ Criada e dirigida por Paulo Duarte, representante das elites ilustradas paulistas no pós-1945, a *Revista Anhembi* (1950-1962) fazia parte de um projeto elitista para elevar o nível cultural do Brasil em uma alusão à imagem dos antigos bandeirantes, que expandiram as fronteiras do país. Cf. CATANI, Afrânio Mendes. *A Revista de Cultura Anhembi (1950-1962). Um projeto elitista para elevar o nível cultural do Brasil*. Maringá: UEM Editora, 2010.

²⁶⁶ *Ibid.*

²⁶⁷ RAMOS, Alcides Freire. *Op. cit.*, p. 3.

ressaltar o lado épico do filme, os personagens de Grande Otello e Colé torcem para que tragédia acabe em comédia e carnaval.

No decorrer do capítulo tento investigar um pouco dessas tensões que dominaram a cinematografia nacional até a fundação da Embrafilme em 1969. Cabe destacar que os dados sistematizados sobre custos, bilheterias e faturamento durante o período, além de esparsos, merecem ainda um estudo mais acurado. Os maiores indícios continuam sendo as notícias veiculadas nos jornais, o que nem sempre oferecem dados mais específicos sobre o público nos cinemas.

4.2 - Helena de Tróia entre o épico e o cômico no cinema nacional? Ou, em tempos de épicos espetaculares, por que não fazer o mesmo por aqui? Algumas considerações sobre o cinema épico...

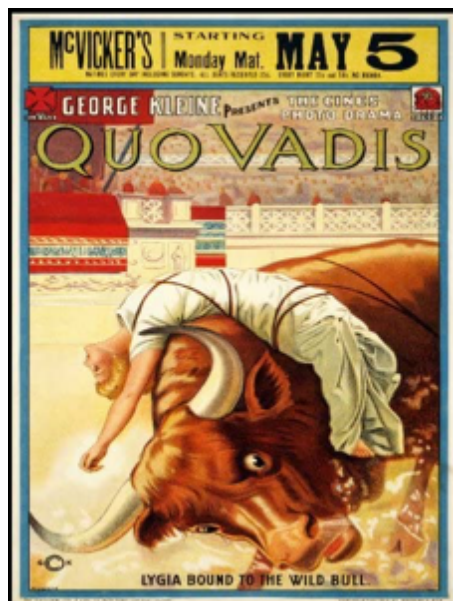
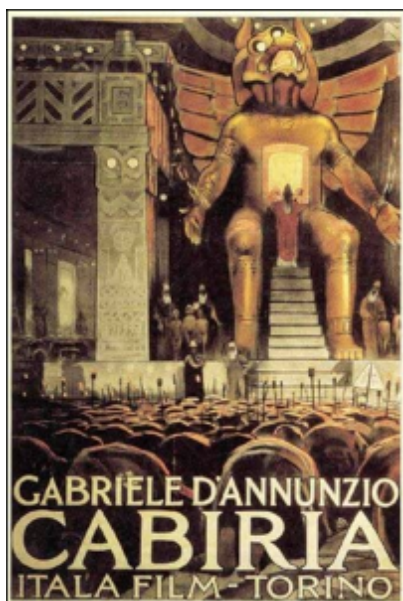
Apesar de ser explicitamente uma comédia o filme de José Carlos Burle, *Carnaval Atlântida*, remete um modelo específico de espetáculo cinematográfico de grande sucesso junto ao público desde os primórdios do cinema: o épico histórico. Com sua reinterpretação do passado, este gênero em formato de grande espetáculo, no decorrer do século XX foi dominado basicamente por duas cinematografias: estadunidense e italiana. Segundo Derek Elley,

Os filmes americanos invariavelmente defenderam um plano de vida aconchegante e meio-americano e ficaram extremamente fascinados pelos paralelos mais grosseiros entre a América do século XX e a civilização romana (...) As produções italianas, livres de tal auto-importância, têm sido geralmente menos agrilhoadas e categóricas em sua criação de mensagens. Não é demais enfatizar o quão incalculavelmente estamos em débito do *peplum* italiano por explorar áreas da história com as quais Hollywood nunca poderia ter encontrado simpatia (tradução nossa).²⁶⁸

Para Elley o gênero épico no cinema transmuta os próprios eventos, criando narrativas atemporais, partindo do princípio de que o passado exerce um fascínio sobre o

²⁶⁸ No original: “The American films have invariably championed a cosy, middle-american groundplan for living and been ordnately fascinated by the grosser parallels between twentieth-century America and Roman civilization (...). The italian productions, free of such self-importance, have been generally less fettered and categorical in their message-making. It cannot be stressed too often how incalculably we are in debit of the Italian peplum for exploring areas of history with which Hollywood could never have found sympathy”. ELLEY, Derek. *The epic film: myth and history*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1984, p. 6-7.

público mesmo com todas as liberdades com que se representam os fatos históricos, sem se ater ao compromisso de traduzir a veracidade dos fatos. Os primeiros filmes épicos realizados, obras italianas do cinema mudo como as dirigidas por Giovanni Pastrone e seus títulos *Cabiria* (1914) e *Quo Vadis?* (1912) inspiraram as leituras do passado realizadas por D. W. Griffith em *Judith of Bethulia* (1914) e *Intolerance* (1916)²⁶⁹. As figuras a seguir, com os pôsteres destes quatro épicos apresenta-nos a monumentalidade característica do gênero: Inovações no campo da tecnologia audiovisual também foram implementadas em filmes com essa ambientação, como no caso de *Os Últimos dias de Pompéia* (1935), dirigido por Ernst B. Schoedsack.



Figuras 22 e 23 – cartazes dos filmes *Cabiria* e *Quo vadis?*, produções italianas do começo do século XX, que inspiraram produções hollywoodianas subsequentes²⁷⁰

²⁶⁹ Em se tratando de uma pesquisa que além de comédias, versa também sobre metalinguagem no cinema, não há como se falar de *Intolerance* sem mencionar a produção italiana dos irmãos Paolo e Vittorio Paviani, *Bom dia, Babilônia* (1987) que, pelas trajetórias de dois escultores, mostra-nos os bastidores da superprodução de 1916, além da confecção dos gigantescos cenários que figuraram o episódio sobre a cidade mesopotâmica.

²⁷⁰ Disponível em: www.imdb.com. Acesso em: 12 jan. 2022.



Figuras 24 e 25 - chamadas de publicidade dos épicos de D. W. Griffith²⁷¹

Cabe aqui ressaltar que essas produções italianas tinham relativa divulgação na imprensa brasileira, como é possível se perceber pelo anúncio abaixo apresentado:



Figura 26 - chamada em jornal carioca de 1915 sobre o épico italiano em telas brasileiras²⁷²

Nos cartazes de superproduções hollywoodianas, nota-se a magnitude de seus cenários suntuosos, obras que tiveram altas quantias de investimento, além de um retorno e abrangência impensáveis para a realidade brasileira. A respeito desse “imperialismo hollywoodiano” travestido de figurinos romanos, Sandra Joshel, Margaret Malamud e Donald T. McGuire Jr. destacaram que existia uma movimentação encômica gigantesca que teve um papel importante na sociedade americana.

As produções hollywoodianas de Roma exibem sua própria “imperialidade” na construção e decoração de cenários luxuosos e no

²⁷¹ Disponível em: www.imdb.com e https://www.doctormacro.com/Images/Posters/I/Poster%20-%20Intolerance_04.jpg. Acesso em: 12 jan. 2022.

²⁷² Chamada do filme *Cabiria* (1914) publicada no jornal carioca *Correio da manhã* (RJ), em 7 de novembro de 1915, página 12 da edição n. 6.110. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/089842_02/25767

emprego de milhares de figurantes. Os diretores fazem grandes shows e se tornam imperadores beneficentes do século XX: Cecil B. DeMille empregou americanos desempregados durante a Depressão em *O sinal da cruz* (1932) e Joseph L. Mankiewicz, de acordo com comunicados de imprensa da MGM, distribuiu restos de comida dos banquetes em *Quo Vadis* (1951), aos órfãos de guerra italianos.²⁷³



Figuras 27 e 28 – cartazes dos épicos *Quo Vadis?* (1951), de Melvyn LeRoy²⁷⁴ e *Sansão e Dalila* (1949), de Cecil B. De Mille.²⁷⁵

As diversas leituras sobre a Antiguidade no cinema de maneira geral se conectam com cada época, o que pode ser apresentado por uma extensa lista de títulos que segue até os dias atuais, trazendo à tona suas formas de uso, além de sua mutabilidade. O poder da mídia, portanto, reconstrói e institui narrativas, criando épicos mais palatáveis e atraentes para o consumo do grande público sejam eles narrativas trágicas ou cômicas.

Se, para torcer o famoso ditado de Marshall McLuhan “o meio é a mensagem”, o meio não é bem a mensagem, o meio molda as Romas discutidas (...) e sua relação com seus públicos: Romas de celulóide vistas pelos espectadores no cinema; televisual, a Roma das novelas assistidas em casa através de um eletrodoméstico; Romas escritas e lidas em particular;

²⁷³ No original: “Hollywood’s productions of Rome display their own “imperiality” in the construction and decoration of lavish sets and employment of thousands of extras. Directors put on grand shows and become beneficent twentieth-century emperors: Cecil B. DeMille employed Americans out of work during the Depression in *The sign of the cross* (1932) and Joseph L. Mankiewicz, according to MGM press releases, distributed uneaten food left from the banquets in *Quo Vadis* (1951) to Italian war orphans. JOSHEL, Sandra R.; MALAMUD, Margaret; MCGUIRE JR., Donald T. (eds.). *Imperial projections: Ancient Rome in modern popular culture*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2005, p. 19.

²⁷⁴ Disponível em: [https://www.doctormacro.com/Movie%20Summaries/Q/Quo%20Vadis%20\(1951\).htm](https://www.doctormacro.com/Movie%20Summaries/Q/Quo%20Vadis%20(1951).htm) Acesso em: 10 jun. 2020.

²⁷⁵ Disponível em: [https://www.doctormacro.com/Movie%20Summaries/S/Samson%20and%20Delilah%20\(1949\).htm](https://www.doctormacro.com/Movie%20Summaries/S/Samson%20and%20Delilah%20(1949).htm) Acesso em: 22 nov. 2021.

Romas trágicas e cômicas tocadas ao vivo no palco; e Romas materiais em que o público come, dorme e, sobretudo, joga e faz compras. (tradução nossa).²⁷⁶

Dessa maneira a representação cômica de temas épicos – por meio do artifício da paródia – é apenas mais uma forma de construir representações sobre a Antiguidade e conquistar a atenção do público presente em diferentes produções cinematográficas. Portanto, a despeito da contrariedade dos críticos de cinema mais puristas, parodiar a Antiguidade Clássica e a pretensa seriedade de obras épicas sempre rendeu filmes no mínimo interessantes.

A construção das fórmulas de sucesso dos filmes sobre Roma Antiga, são exemplos de produção hollywoodianas de grande porte que forjaram um imaginário fantasioso sobre a cultura greco-romana. Apesar dos ares de seriedade histórica, as narrativas sobre a Antiguidade Clássica apresentadas em Hollywood quase sempre foram entrelaçadas por experimentações estéticas e linguísticas adotadas com bastante permissividade mesmo após a criação do Código Hays²⁷⁷ que ditaria as normas de conduta dos enredos cinematográficos.

No ano de 1932, estreava nas telas dos cinemas norte-americanos a superprodução *O sinal da Cruz*, dirigida por Cecil B. DeMille. Com um elenco de astros bastante populares à época, a produção, realizada pelos estúdios da Paramount, foi o terceiro trabalho elaborado por De Mille a trazer sua particular percepção sobre eventos históricos, levando para as telas “um superespectáculo na sua tradicional fórmula de unir erotismo e religião”²⁷⁸. O filme possui toda uma elaboração de cenários e vestimentas que remetem seu espectador à Roma dos primeiros tempos da cristandade, com elementos e sinais atraentes para o público de sua época.

As próprias imagens das **Figuras 8 e 9** coloca-nos defronte de elementos que reforçam o imaginário coletivo épico à respeito do Império Romano. No entanto, ao mesmo

²⁷⁶ No original: “If, to twist Marshall McLuhan’s famous dictum [“o meio é a mensagem”], the medium is not quite the message, medium shapes the Romes discussed (...) and their relation to their audiences: celluloid Romes seen by spectators in the movie theater; televisual, sopa opera Romes watched at home on a domestic appliance; written Romes read in private; tragic and comic Romes performed live on the stage; and material Romes in which the audience eats, sleeps and, above all, gambles and shops”. JOSHEL, Sandra R.; MAKAMUD, Margaret; MCGUIRE JR., Donald T. (eds.). *imperial projections: Ancient Rome in modern popular culture*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2005, p. 18.

²⁷⁷ Criado em 1930 o *Motion Picture Production Code* reuniu um conjunto de regras morais aplicadas aos filmes americanos até o início década de 1960 quando a indústria sentiu o impacto da ascensão da Televisão e da influência de filmes estrangeiros.

²⁷⁸ MATTOS, A. C. Gomes. *Hollywood anos 30*. Rio de Janeiro: Edições Cinemin / Brasil – América, 1991, p. 31.

tempo, detalhes da estética e da maquiagem - em especial das atrizes Claudette Colbert e da italiana Elissa Landi - atendem aos gostos e tendências mais usuais do início da década de 1930.



Figuras 8 e 9 – lobby cards do filme *O sinal da cruz* (1932), dirigido por Cecil B. DeMille.²⁷⁹

Não por acaso Cecil B. DeMille é inspiração explícita para o personagem Cecílio B. de Milho, o produtor de cinema retratado por Renato Restier em *Carnaval Atlântida*. Conhecido como o produtor-diretor comercialmente mais bem-sucedido na história do cinema, tendo sido responsável por dirigir 70 filmes entre 1913 e 1956, Cecil nada mais é que um dos 36 fundadores da *Academy of Motion Picture Arts and Sciences*, responsável pela premiação anual do Oscar desde 1929.²⁸⁰

Seguindo a esteira do sucesso da fita de DeMille, em 1933 o diretor Bubsey Berkley lançou *Escândalos romanos*, uma comédia musical considerada um dos mais populares filmes do início da década. Estrelado por Eddie Cantor, o filme ousa ao utilizar o humor para fazer uma interlocução com a sociedade norte-americana da década de 1930²⁸¹. Aqui a própria Hollywood já desconstrói a ideia de que os temas clássicos devem se restringir a uma narrativa tradicional épica.

Agrupando elementos visuais que caracterizariam a Roma Antiga, o musical apresentou uma série de elaborados números de dança que fizeram sucesso em sua época, o

²⁷⁹ Disponível em: LINK CORROMPIDO, FAVOR SUBSTITUIR. Acesso em: 15 jun. 2020.

²⁸⁰ PRESLEY, Cecília de Mill; VIEIRA, Mark Alan. *Cecil B. DeMille: The Art of the Hollywood Epic*. Running Press, 2014, p. 12.

²⁸¹ Gore Vidal em seu livro *Screening history* mencionou suas lembranças a respeito desse filme em especial e sua conexão com o momento no qual os Estados Unidos vivenciavam em virtude da Grande Depressão. Cf. VIDAL, Gore. *Screening history*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1992.

que pode ser apreciado pelas **Figuras 31 e 32**. Nota-se que não há preocupação “realista” de fidelidade às representações de Roma, mas sim elementos e convenções reconhecíveis pelos espectadores de forma a estabelecer uma associação plausível com a Antiguidade:



Figura 10 e 11 – cartazes do filme *Escândalos romanos* (1933), dirigido por Frank Tuttle e números musicais coreografados por Busby Berkeley.²⁸²

Apesar do sucesso do filme, Hollywood demorou mais de três décadas para lançar uma nova comédia histórica, preferindo investir em épicos clássicos como *César e Cleópatra* (1946), *Quo Vadis* (1951), *Ulysses* (1954), *Antígona* (1961), *Os 300 de Esparta* (1962), *Ben-Hur* (1959), *Spartacus* (1960) e *A queda do Império Romano* (1964), dentre dezenas de outros. Em *A queda do Império Romano*, o diretor Antony Mann chegou a contar com a consultoria do consagrado historiador norte-americano Will Durant, cujo nome foi citado nos créditos ao lado de astros como Sophia Loren, Stephen Boyd e James Mason, na tentativa de dar maior credibilidade à trama.

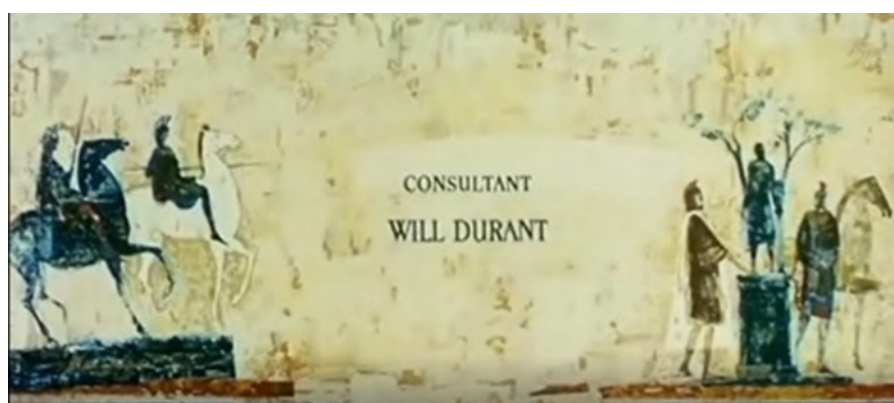


Figura 33 – screenshot dos créditos iniciais de *A queda do império romano* (1964).

²⁸² Disponível em: https://www.doctormacro.com/Images/Posters/R/Poster%20-%20Roman%20Scandals_01.jpg. Acesso em: 08 abr. 2020.

Somente em 1966, estreia de *Algo engraçado aconteceu a caminho do fórum*, outra comédia ambientada em Roma antiga e estrelada por astros como Michael Crawford, Zero Mostel, Phil Silvers e Buster Keaton. Dirigida Richard Lester e baseada no musical de sucesso da Broadway, o filme é repleto de anacronismos. De acordo com Jon Solomon, o comediógrafo romano Plauto teria provavelmente gostado desta leitura que fez referências a várias de suas peças como *Pseudulus*, *Poernulus*, *Mostellaria* e *Miles Glooriosus*²⁸³. Apesar da narrativa cômica, o filme procurou expressar uma verossimilhança visual com o cenário da Roma Antiga, conforme a **Figura 34**:

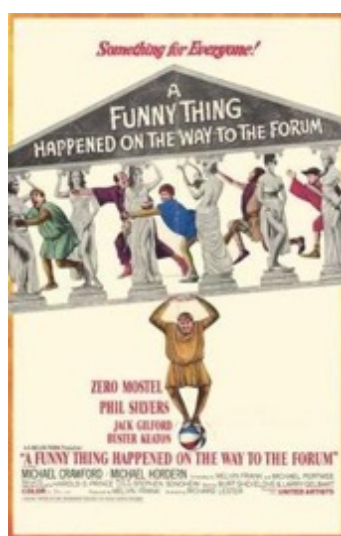


Figura 34 - Pôster do filme *Um escravo das arábias em Roma* (1966), de Richard Lester.²⁸⁴

Enquanto dramas como *Sinal da Cruz* e *A queda do Império Romano*, conforme os dizeres do historiador Robert A. Rosenstone, tentaram “conscientemente recriar o passado”²⁸⁵, as comédias mais se alinham a ambientações históricas que dialogam com os referenciais de seu público e seu conhecimento prévio sobre a Roma Antiga. É notória a intrínseca relação entre cinema e história e as diversas formas de interpretar o passado, ou utilizar-se dele como cenário para tratar outras questões pertinentes à trama.

E de que maneira *Carnaval Atlântida* se inseriria nessas discussões? A fita de Burle, em especial, faz piada com o desejo de reconhecimento e consolidação do cinema brasileiro

²⁸³ SOLOMON, Jon. *The ancient world in the cinema*. Edição revista e ampliada. New Haven: Yale University Press, 2001, p. 285.

²⁸⁴ Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0060438/mediaviewer/rm501493760>. Acesso em: 10 abr. 2020.

²⁸⁵ ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 15.

equivalente ao padrão de sucesso comercial e excelência norte-americano. E utilizou-se do cinema épico, com a metalinguagem para tratar não somente de história e da produção de sua época no Brasil, mas também para “rir de si mesmo” se contrapondo ao estilo de filme proposto pela Cinematográfica Vera Cruz e sua predileção pela estética do cinema europeu.

Ao usar e abusar do deboche e da ironia *Carnaval Atlântida* é uma paródia clássica que traça o percurso do heroico ao grotesco ao criticar e exaltar, simultaneamente, a herança hollywoodiana. Nas palavras de Jean-Clude Bernardet:

A paródia é uma avacalhão, um esculacho do modelo: ela degrada, macula o modelo opressor. Mas, para essa degradação funcionar, é necessário que o modelo continue modelo. Num jogo contraditório, ela ao mesmo tempo confirma o modelo enquanto tal e o degrada. A paródia é, inclusive, a confissão de que, no momento, não se consegue substituir o modelo por outro.²⁸⁶

Bernardet e Paulo Emílio Salles Gomes, concordam com o fato de que na paródia há uma redução do modelo posto como referencial, mas também uma autodesvalorização, como uma maneira cômica de brincar com os próprios defeitos e limites que tem um forte apelo junto ao público nacional, identificado com sua condição de subdesenvolvimento e subalternidade.

Os espectadores se projetariam nos personagens grotescos desses filmes e ririam deles, possibilitando uma catarse que aliviaria o complexo de inferioridade de um público/povo que se despreza quando se compara aos países industrializados, que não se sente suficientemente ativo no processo histórico de seu país, consolidando ao mesmo tempo, seu complexo de inferioridade. Frequentemente, depois da projeção de uma atual pomochanchada, é o comentário: ‘Brasileiro é assim mesmo’. Frequentemente também o espectador que se diverte durante a projeção e renega o filme na saída.²⁸⁷

Bernardet nos lembra que no reforço de uma consciência de inferioridade, a chanchada acaba por estabelecer uma relação de dependência.

Mas a particularidade da chanchada é que ela é consciente da sua inferioridade. A degradação de que é vítima o colonizado é reconhecida e afirmada como uma qualidade. Essa degradação é plenamente assumida e

²⁸⁶ BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2ª edição revista e ampliada, 2009, p. 116.

²⁸⁷ Ibid, p. 117-118.

erguida como uma bandeira, é o aspecto ‘coisas nossas’ do negócio. Assumir a imitação degradada do modelo opressor e fascinante é a fraqueza e a glória do colonizado sem consciência política. Ao mesmo tempo ele mantém vigente o mecanismo sobre si mesmo, ele se vinga imitando de modo degradado, ao mesmo tempo submisso e na defesa. Donde a necessidade de ser vulgar. A vulgaridade – ou aquilo que os bem-pensantes chamam assim – é o fato de assumir plenamente a degradação. E isso faz da chanchada um gênero cinematográfico popular (e não popularesco). As elites culturais mantêm com o modelo opressor uma relação bem diferente: elas procuram coincidir o mais possível com ele pelo consumo da produção cultural metropolitana: elas tentam identificar com a burguesia a metrópole. A essas elites pertenciam os críticos de cinema.²⁸⁸

O fato é que o filme de *Burle* é resultado de um grande exercício de fina ironia reflexiva. Ao invés de apenas consumir o cinema americano ou tentar imitar seu padrão de excelência, *Burle* ousa ao criar um estilo abrazeirado de representar o modelo hollywoodiano através do escracho. Conforme destacaram Shohat e Stam, tal escolha é uma espécie de auto reconhecimento da inadequação brasileira, incapaz de alcançar os marcos do mercado internacional:

As normas ditadas por Hollywood para o gênero, com cenários espetaculares e o elenco de milhares de pessoas são inalcançáveis em um país de Terceiro Mundo. Como João Luiz Vieira aponta, as paródias brasileiras de filmes americanos tendem a focar superproduções como *King Kong* ou *Tubarão*, fornecendo aos diretores o pretexto para que eles satirizem tanto os filmes americanos quanto a incapacidade brasileira de imitar sua tecnologia avançada.²⁸⁹

4.3 - Crocodilos e caubóis no cavalo de Tróia: a estrutura narrativa de *Carnaval Atlântida*

Uma das mais célebres paródias já realizadas em nosso cinema²⁹⁰, a chanchada carnavalesca *Carnaval Atlântida*, continua a ser um título marcante por sua trama pautada pelo tom de chacota com que brinca com os desejos de se fazer cinema “sério” no Brasil. *Carnaval Atlântida* é justamente o ponto inicial para percorrermos os diversos caminhos e para

²⁸⁸ BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2ª edição revista e ampliada, 2009, p. 201.

²⁸⁹ SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006, p. 425. Na citação os autores referiram-se também à tese de João Luiz Vieira sobre paródia, defendida na Universidade de Columbia (Nova York), porém não traduzida na íntegra no Brasil como livro.

²⁹⁰ Neste caso em especial, é possível ao pesquisador fazer projeções a partir das notícias de jornais da época, depoimentos, em um exercício de cruzamento de fontes.

pensarmos uma associação entre a comédia na cinematografia brasileira com o gênero histórico e suas convenções clássicas.

Mas o que foram as chanchadas? Algumas definições se tornaram clássicas na historiografia do cinema brasileiro e que serviram de parâmetro, inclusive, para pensar a recente onda de comédias bem-sucedidas produzidas pela Globo Filmes.

Durante muito tempo consideradas sinônimo de produções vulgares, ruins e apelativas, as chanchadas recentemente passaram a ser objeto de estudo e releituras, vistas como representantes de uma fase “viva e estimulante no cinema nacional”, segundo as palavras de Paulo Emílio Salles Gomes e Adhemar Gonzaga no livro comemorativo dos 70 anos de nossa cinematografia.²⁹¹

Este gênero, na verdade, definiu o cinema brasileiro durante as décadas de 1930 a 1950 dada a sua conexão estreita com o grande público. De acordo com Afrânio Mendes Catani e José Inácio de Melo, a chanchada teve na Atlântida um de seus maiores bastiões, chegando a ser quase que sinônimo da produtora, dada a conexão mimética entre elas²⁹².

No entanto, quando de sua fundação em setembro de 1941 – a partir do o grupo formado por Arnaldo de Farias, Alinor Azevedo, Moacyr Fenelon e os irmãos Paulo e José Carlos Burle - a proposta inicial da Atlântida era o de abordagem de temas mais sociais, bastante raros na produção nacional. Como se vê, algo distante dos rumos depois seguidos pela empresa – especialmente a partir de 1947, quando Severiano Ribeiro Júnior torna-se o sócio majoritário do empreendimento.

Carnaval Atlântida foi um dos maiores sucessos do estúdio, contando com um elenco repleto de nomes conhecidos pelo grande público e característicos das produções da Atlântida como Oscarito, Grande Otelo, José Lewgoy, Renato Restier, Colé, Eliana e Cyll Farney, além das estrelas cubanas Maria Antonieta Pons e Cuquita Carballo. Os jornais da época deram grande cobertura desde sua estreia, que ocorreu de forma simultânea em vinte salas no Rio de Janeiro, conforme noticiado pelo *Diário Carioca*.²⁹³

²⁹¹ GONZAGA, Adhemar; GOMES, Paulo Emílio Salles. *70 anos de cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1966, p. 89.

²⁹² Cf. CATANI, Afrânio Mendes; SOUZA, José Inácio de. *A chanchada no cinema brasileiro*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

²⁹³ “Carnaval Atlântida em vinte cinemas, segunda-feira!”. In: *Diário Carioca*, ed. 07537, 28/01/1953, p. 7.



Figura 14 – Chamada no *Jornal dos Sports* (RJ), de 11/02/1953.²⁹⁴

A ampla campanha publicitária alimentava o imaginário de seu público com elementos da produção que eram ressaltados, como foi o caso do título do filme anteriormente divulgado como *Pegando fogo*. A matéria do jornal *Diário Carioca* às vésperas da estreia do filme trazia uma entrevista com José Lewgoy, um dos membros do elenco fixo do estúdio que participou da fita. A passagem, mesmo extensa, coloca-nos uma série de elementos enriquecedores para pensar sobre a obra e sua época de estreia:

José Lewgoy explica as razões da mudança do título do filme, com a Rainha da Rumba [Maria Antonieta Pons] e Cuiquita Carballo, na Revista Musical do Ano!

Já se constiui numa tradição das produtoras nacionais a apresentação de filmes revistas, em estilo carnavalesco, todos os anos nas vésperas da grande festa popular. A princípio eram simples ‘shows’ filmados com artistas de rádio, cantando as composições de maior sucesso.

Ultimamente, entretanto, tem se verificado sensível melhora na realização dos chamados filmes de carnaval. Aliás, isso era natural que sucedesse com o progresso e desenvolvimento que vem alcançando a massa cinematográfica. As exigências do público também já não suportariam aquelas chanchadas carnavalescas com rótulo de filme. O que assistimos atualmente, são verdadeiras revistas musicais que em nada ficam devendo dos melhores filmes americanos do gênero.

Sem dúvida, a Atlântida se encontra entre as produtoras que mais cuidadosamente tem se esmerado na exibição dessas películas. Por esse motivo, explica-se a ansiedade dos fãs em conhecer o trabalho que a conhecida empresa nos apresentará este ano.

Como é sabido, o título do filme para o carnaval de 1953 da Atlântida era *Pegando fogo*. Posteriormente, esse título foi substituído pelo de *Carnaval Atlântida*, daí a curiosidade que se vem observando no público para saber das razões que levaram a mudança do título. E é de José Lewgoy, que desempenha um dos papéis principais, quem explica os fatos declarando: ‘ O título estava bom. Mas a gente de teatro e cinema é supersticiosa. Os estúdios da Atlântida pegaram fogo. O filme foi completado na Flama, nome também incandescente. Além disso, o ‘material’ do filme é mais

²⁹⁴ Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/112518_02/384 . Acesso em: 20 nov. 2019.

perigoso do que celuloide. Por outro lado, não era necessário fogo no título, pois o filme é por demais quente, tanto nas músicas, como nos trajes, nos bailados, nas piadas, etc. Basta acrescentar que ele inclui no seu elenco a rainha da rumba, Maria Antonieta Pons, e Cuquita Carballo, duas especialistas em fazer pegar fogo...’

Está assim explicado o motivo da substituição do título da revista musical da Atlântida para o Carnaval de 53 que, entre outros astros de primeira grandeza, apresenta em papéis de destaque Eliana, Cyll Farney, Grande Otelo, José Lewgoy e Colé. Na parte musicada o filme traz as melhores composições carnavalescas pelos seus mais destacados intérpretes.²⁹⁵

A matéria, bastante elogiosa por sinal, não segue o usual entre a crítica cinematográfica da época sobre o tipo de filme realizado não somente pela Atlântida, mas por estúdios como a Cinédia comandada por Adhemar Gonzaga, por exemplo.

A elegia feita ao gênero, às vésperas da estreia do filme, em muito se assemelha a uma chamada publicitária que, inclusive, reitera estereótipos muito característicos quanto à imagem da mulher latino-americana e sua excessiva sexualização nas figuras de Pons e Carballo, algo recorrente à época e bastante explorado no cinema²⁹⁶. Matérias que desqualificaram o filme se sucederam após sua estreia em inúmeros jornais. No entanto, cabe destacar que a classificação negativa veiculada pela crítica especializada da época não implicou em uma diminuição de seu público. As duras observações de Décio Viela Otoni, por exemplo, se estenderam a muitas produções do período

Quando tínhamos quase a certeza de que o pior dos filmes brasileiros, entre os pretensiosos fosse *Caiçara*, e entre os despretensiosos qualquer um dos muitos dirigidos pelo sr. Luiz de Barros, surge este *Carnaval Atlântida* que, dadas as circunstâncias pôde bem ser considerada a maior ignomínia produzida neste país. O filme é pior do que tudo o que a própria Atlântida já fez sobre Carnaval (e se há alguma coisa irremediável para o cinema brasileiro são os filmes de carnaval que aqui se fabricam). Deixando de lado tudo que constitui matéria para tecer comentários em torno de um espetáculo cinematográfico – que essa matéria não existe – o que estranhamos é boa vontade do dr. Fernando Bastos Ribeiro, chefe do Serviço de Censura, permitindo que uma tal fita fosse imposta ao público apenas porque apresenta no elenco alguns atores conhecidos na Praça Tiradentes e porque está tecnicamente mais ou menos (principalmente os planos sonoros, feitos pelo sistema Duvergé-Emon-Bonfati). Teria o Doutor Bastos Ribeiro forte apoio num dos artigos do Regulamento da Censura que, embora anacrônico, postula que os filmes, para se

²⁹⁵ “*Carnaval Atlântida* – 1953, uma película altamente inflamável”. In: *Diário carioca*, ed. 07541, 1º de fevereiro de 1953, p. 13.

²⁹⁶ São recorrentes as frases de duplo sentido entre Lolita (Maria Antonieta Pons) e o professor Xenofontes (Oscarito) que reiteram esse estereótipo: “meu bombeiro é você.” Ou “a senhora parece até a tocha olímpica”, que ao mesmo tempo procuram fazer piada nesses diálogos.

beneficiarem da obrigatoriedade de exibição (hoje 8x1) devem ter, pelo menos, um enredo: este ‘show’ não tem.²⁹⁷

Como é possível observar, a crítica de Délcio Viela não aparenta crer que a produção cinematográfica nacional fosse de algum modo satisfatória, mas a menção a adoção do DEB²⁹⁸ não deixa de ser um ponto positivo. O sistema de exibição 8x1 mencionado na reportagem, consistia em estabelecer uma proporção de um filme brasileiro de longa-metragem para cada oito estrangeiros, conforme o Decreto nº 30.179/1951.²⁹⁹

Entretanto, uma passagem pelos jornais da época permite a leitura de considerações elogiosas ao filme, ressaltando a inventividade de seu enredo, como uma inteligente paródia, esmiuçada em matéria do *Correio paulistano*, com a sugestiva chamada “Já está pegando fogo o *Carnaval Atlântida*”:

A simples notícia de sua próxima estreia põe todo mundo a ‘arder’ – anedota grega traduzida para o ‘carioca’ – astros nacionais e estrangeiros no elenco.

A Atlântida continua a ser a melhor garantia da sobrevivência do cinema brasileiro como indústria. Sem espalhafato, vai produzindo os seus filmes com regularidade elevando cada vez mais o nível técnico e artístico de suas produções. Agora lança a Atlântida uma movimentada comédia musical, sob a direção de José Carlos Burle e defendida por um elenco de classe, composto por astros nacionais e estrangeiros. Trata-se de *Carnaval Atlântida*, que constitui o filme de Carnaval de 1953.

Em seu elenco estão os nomes de Oscarito, Maria Antonieta Pons, Grande Otelo, Eliana, Cyll Farnley, José Lewgoy, Colé, Renato Restier, Iracema Vitória, Cuquita Carballo e numerosos outros outros artistas nacionais conhecidíssimos e de grande público.

²⁹⁷ OTONI, Délcio Viela. “Cinema”. In: *Diário carioca*, ed. 07547, 8 de fevereiro de 1953, p. 5.

²⁹⁸ O sistema de som DEB (Duvergé-Emon-Bonfati) foi implantado no Brasil pelo engenheiro francês Paul Alphonse Duvergé. De acordo com Luís Alberto Rocha Melo, o sistema “possibilitava filmar em locações exteriores com maior qualidade e controle. Consistia em um gravador de densidade variável com um galvanômetro acoplado, ‘portátil’, mas ainda assim instalado em um caminhão, com uma equipe de três técnicos”. Ao que parece para o crítico do filme, o sistema em si não contribuiu em muito para melhorar o aparato técnico dessa chanchada carnavalesca... Sobre esse e outros detalhes técnicos da época, cf. MELO, Luís Alberto Rocha. “O cinema independente no Rio de Janeiro (1940-1950)”. In: RAMOS, Fernão; SCHVARZMAN, Sheila (orgs.). *Nova história do cinema brasileiro, vol. 2*. São Paulo: Edições SESC, 2018, p. 416.

²⁹⁹ Segundo Anita Simis, este tipo de decreto se inseriu num contexto de pressões a favor e contra a reserva de mercado, em um processo de batalhas cada vez mais intenso junto ao Estado efetivado por companhias produtoras como a Cinédia, a Atlântida, além da Vera Cruz, Maristela e Multifilmes que lutavam por mais espaço no mercado brasileiro de filmes nacionais. No entanto, segundo André Gatti, “o decreto nº 30.179/1951 foi amplamente fustigado pelos setores nacionalistas pelo fato de vincular a exibição do filme nacional ao do filme importado, configurando a subordinação do cinema no Brasil aos interesses de exibição do filme importado de uma maneira geral”. Cf. GATTI, André. “Exibição”. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2000, p. 222. Cf. SIMIS, Anita. “Legislação”. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2000, p. 321-323.

Em *Carnaval Atlântida*, Oscarito tem um dos papéis mais engraçados de sua carreira de comediante, na pele de um sábio helenista a quem o diretor Cecílio B. De Milho incumbiu de fundir um argumento cinematográfico. Oscarito se mete a remontar a guerra de Tróia, conta o curso de Menelau, marido de Helena de Tróia e daí surge uma porção de atrapalhadas, cada qual mais gozadíssima. Paródia das mais interessantes a uma série de fatos e coisas, *Carnaval Atlântida* promete renovar os grandes sucessos do cinema brasileiro.³⁰⁰

Dividido entre críticas generosas e depreciativas, talvez a principal unanimidade de *Carnaval Atlântida* seja o sucesso de público. Se a chanchada não surgiu necessariamente com a Atlântida, pode-se dizer efetivamente que o estúdio sustentou uma produção constante no decorrer de vinte anos com uma presença maciça do público comparecendo às salas. Este filão, já à época do cinema sonoro, teve seu início com as produções carnavalescas da Cinédia, de Adhemar Gonzaga, com os títulos *Alô, alô, Brasil* (1935) e *Alô, alô, Carnaval* (1936), já inspirados pelo sucesso dos musicais norte-americanos.

Entretanto, a Atlântida não surgiu com a proposta exclusiva de filmes musicais cômicos, como posteriormente ficou conhecida. Quando de sua inauguração em 1941, seus fundadores buscavam realizar um cinema tido por eles como sério, distante de estruturas carnavalescas musicais. De acordo com Afrânio Mendes Catani e José Inácio de Melo Souza, a Atlântida foi uma companhia que teve por finalidade “(...) tentar a criação de uma experiência cinematográfica brasileira ou pelo menos carioca, e ao mesmo tempo abordar problemas sociais até então ausentes na cinematografia nacional”³⁰¹.

Em 1947, com a entrada do dono da maior rede de cinemas então no país, Luís Severiano Ribeiro Júnior, como principal acionista do estúdio, todo o enfoque da produção teve seu eixo mudado de maneira a cumprir a legislação vigente sobre a obrigatoriedade de exibição de filmes brasileiros e, para tanto, ter a presença do público nas salas. *Carnaval no fogo* (1949), de Watson Macedo e *Matar ou correr* (1954), de Carlos Manga são alguns dos títulos desta nova fase, pautada pela comédia, enredos simples e paródias com um elenco quase sempre seguindo os mesmos padrões: mocinha (Eliana Macedo), galã (Anselmo Duarte ou Cyll Farney), vilões (como José Lewgoy e Renato Restier) e uma dupla cômica (quase sempre estrelada por Oscarito e Grande Otelo).

³⁰⁰ *Correio paulistano*. São Paulo, ed. 29.710, 14 de fevereiro de 1953, p. 14.

³⁰¹ CATANI, Afrânio Mendes; SOUZA, José Inácio de Melo. *A chanchada no cinema brasileiro*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 48.

O enredo de *Carnaval Atlântida* trata justamente do anseio desde muito presente no meio cinematográfico de então em se alcançar um padrão de público e qualidade dos grandes estúdios de Hollywood.

A escolha para os nomes das personagens não foi aleatória, conferindo ao filme seu tom de escracho e de paródia. Como já mencionado, Cecílio B. de Milho nada mais é que a referência ao diretor norte-americano Cecil B. DeMille (1881-1959), cuja filmografia foi pautada por épicos como *As cruzadas* (1935), *Cleópatra* (1934), as duas versões d'*Os dez mandamentos* (em 1923 e em 1956). Além de épicos, realizou filmes de temática urbana com forte apelo sexual e de costumes, muito presente em seus filmes históricos. Seu cinema pode ser associado ao modelo de espetáculo muito em voga desde o final da década de 1940, mas com incrível força técnica nos anos de 1950.

Em seu estudo sobre as comédias cinematográficas carnavalescas produzidas no Rio, nos anos 40 e 50, Sérgio Augusto destacou que o personagem Cecílio De Milho também foi inspirado na figura do produtor Samuel Goldwyn, conhecido por seus populares épicos que não costumavam dialogar com a história oficial. A marca de Samuel eram os cenários suntuosos e cinebiografias de grande apelo melodramático, mas de pouca profundidade ou, até mesmo, pouca relação com os fatos propriamente ditos. De acordo com Augusto,

Apesar do nome, o modelo mais próximo desse personagem não é bem Cecil B. De Mille, mas Samuel Goldwyn, que marcou época produzindo vulgarizações cinematográficas de Zola, Tolstoi etc., tão suntuosas e pedantes como as contrafações arquitetônicas espalhadas pelo gueto dourado de Bel Air, Beverly Hills e outros bairros habitados pelos astros de Hollywood. Seu tropismo culturalista não foi um caso isolado, pois até o teatro, uma arte supostamente mais séria, teve de conviver com o complexo de inferioridade de alguns de seus mentores.³⁰²

³⁰² AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 123.



Figura 36– Cecil B. DeMille (1881-1959), de terno, sentado no canto esquerdo, nos bastidores de *O sinal da cruz*³⁰³



Figura 37 – o produtor Samuel Goldwyn (1879-1974)³⁰⁴

Sérgio Augusto destacou que

Nenhuma outra fita do gênero brincou tão explicitamente com as labaredas da carnavalização, provocando a mais expressiva vitória simbólica do popular sobre o culto, da farsa sobre o épico, do esculacho sobre o solene e, como diria o professor Xenofonte, de Dionísio sobre Apolo, já consignada numa chanchada.³⁰⁵

³⁰³ PRESLEY, Cecília DeMille; VIEIRA, Mark. *Cecil B. DeMille: the art of the Hollywood epic*. Philadelphia: Running Press, 2014, p. 182.

³⁰⁴ EASTON, Carol. *The search for Sam Goldwyn*. Jackson: University Press of Mississippi, 2014, p. 213.

³⁰⁵ AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 122.

As referências à diversas superproduções estadunidenses aparecem a todo o momento do filme, muitas vezes em um tom paródico, trazendo uma percepção sobre o tipo de história que se queria apresentar. A esse respeito também Sérgio Augusto destacou:

Paradigma do fausto hollywoodiano, por isso mesmo De Mille já estava presente em *Carnaval Atlântida*, através do paródico personagem interpretado por Renato Restier, Cecílio B. De Milho. Assim como o turista americano de *Berlim na batucada*, inspirado no Orson Welles que viera filmar no Brasil, Cecílio B. De Milho era uma figura negativa. Simpática, mas nefasta. E nefasta, acima de tudo, por sublimar um modelo de cultura e um padrão de produção cinematográfica incompatíveis com o mundo e as pessoas que o cercavam. Positivos eram os seus subalternos, que viam antes dele a luz da razão carnavalesca acesa pela dupla Grande Otelo/Colé, réplica de outra, formada por Ole Olsen e Chic Johnson, que, em *Casa de loucos* (1943) se apossava de um estúdio e nele produzia um épico apinhado de canções populares. Pois é, até num dos raros momentos em que criticamos a nossa mania de copiar Hollywood apelamos para a cópia³⁰⁶.



Figura 38 – cartaz do filme *Crazy horse* (1943)³⁰⁷

O frame 1 de *Carnaval Atlântida*, retratando o teste para o papel de Páris, mostra justamente esse desejo de uma ambientação com ares de estúdio hollywoodiano:

³⁰⁶ AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 152.

³⁰⁷ Disponível em: <https://m.imdb.com/title/tt0035764/mediaviewer/rm826605568/>. Acesso em: 8 mai. 2022).



Figura 39, Frame 1 – aparamentado com boina, botas, camisa estampada, Cecílio B. de Milho no teste de câmara para a escolha do intérprete de Páris, par romântico de Helena de Tróia.

Nas imagens abaixo, mais da ambientação do estúdio hollywoodiano cenográfico destacando o nome da companhia e próprio diretor principal na porta das salas:



Figuras 40 e 41, Frames 2 e 3 – no início do filme, a tomada com a porta do estúdio destacando seu nome, “Acrópole Filmes”. Na cena seguinte, José Lewgoy (Conde de Verduro) preparando-se para entrar na sala do produtor e dono do estúdio, Cecílio B. de Milho, nome que em si já estabelece uma referência explícita do caráter cômico da trama.

Para retratar os conflitos entre Cecílio De Milho e o restante de sua equipe, o filme mostra o diretor admirando a grandiosidade de um cenário hollywoodiano, enquanto a personagem de Grande Otelo sonha com um espaço para que se tenha um número musical:



Figura 42 – o cantor Blecaute, no número musical com a marchinha carnavalesca “Dona Cegonha”.³⁰⁸

O contraste entre os cenários improvisados da produção nacional e os modelos épicos das produções hollywoodianas é a todo o momento destacado, explicitando a dualidade entre o desejo de De Milho e a realidade do cinema brasileiro. Contudo, em termos de estrutura narrativa cômica sempre são apontados os referenciais do espectador a respeito desse tipo de filme (o épico histórico, no caso, ambientado na antiguidade).

Em outra cena, Xenofonte, recém contrato como roteirista, recebe em seu escritório um adestrador de pulgas, interpretado por Wilson Grey, que insiste em que seja dada uma chance para sua atração no filme sobre Helena de Tróia. Sua secretária, então, argumenta que o número das pulgas poderia ser engraçado. Prontamente Xenofonte responde: “Mas não é para ser engraçado! É um filme histórico!”.

Passagens como essas mostram o tom do filme como um todo, mostrando como o projeto inicial de filme histórico clássico vai ganhando ares de funfarra carnavalesca. No cartaz do filme feito para exibição mexicana, o destaque é todo dado a Maria Antonieta Pons (1922-2004), dançarina e cantora cubana. O título do filme é modificado para *Carnaval en Brasil*, um chamariz mais condizente para o mercado mexicano.

³⁰⁸ Disponível em: <http://www.bcc.org.br/fotos/822646>, sob o código FB_0536_013. Acesso em: 10 nov. 2019.



Figura 43 – Cartaz de *Carnaval Atlântida* exibido para o mercado mexicano.³⁰⁹

O tom de farsa/deboche paira por todo o filme. Os cenários para o longa épico foram construídos em estúdio, o que se percebe pela nítida simplicidade do ambiente, bem distante da realidade monumental das produções norte-americanas, como as gigantescas construções babilônicas exploradas por D. W. Griffith em *Intolerância* (1916).

Na cena retratada abaixo o falso conde Verdura (José Lewgoy) precisa fazer um teste para ganhar o papel de Páris, uma vez que o próprio professor Xenofonte foi escalado para o papel de Helena, em uma das sequencias mais hilárias e eschachadas do filme. Aqui cabe um parêntese para falar do talento de Oscarito, uma das grandes cartas na manga da Atlântida para atrair o grande público. Ao analisar a atuação marcante e multifacetada de Oscarito, que chegou a interpretar cinco personagens na chanchada *De vento em popa* (1957), dirigida por Carlos Manga, Jean-Claude Bernardet ressaltou que

Todas essas figuras só existem porque Oscarito é Oscarito, fiel a si próprio e com personalidade cômica determinada. Mas essa personalidade só se revela nessa sucessão de figuras, nesse processo camaleônico. Constante transformação, processo ininterrupto de metamorfoses, em que as aparências enganam ou não enganam. Oscarito só é ele mesmo

³⁰⁹ Disponível em: <https://www.worthpoint.com/worthopedia/carnaval-en-brasil-maria-antonieta-1726887131>. Acesso em: 15 nov. 2019.

metamorfoseando-se constantemente, ele não é senão esse elenco de figuras.³¹⁰

A todo o momento da narrativa de *Carnaval Atlântida*, o espectador se depara com chacotas e piadas feitas sobre o gênero épico, explicitando sua inadequação à realidade brasileira, especialmente devido aos altos custos das produções. Levando em conta que em 1953, quando o filme estreou, as salas brasileiras tiveram até aquele momento contato muito próximo e recente com duas superproduções: *Quo Vadis?* (1951), de Melvyn LeRoy, e *Sansão e Dalila* (1948), dirigido pelo próprio Cecil DeMille, que inspirou a criação da personagem do produtor Cecílio De Milho. A fita de José Carlos Burle brinca com a própria precariedade econômica do cinema brasileiro, com a ideia de que, em terras brasileiras, um épico hollywoodiano necessariamente viraria uma farsa.



Figura 44 – José Lewgoy e Oscarito em cena de *Carnaval Atlântida* (1953).³¹¹

Na **figuras 19** no **frame 1** é explícita a precariedade dos cenários o que tornaria este o praticamente impossível, por também distanciar-se daquilo que o público nacional gostaria de ver nos cinemas. Um dos últimos diálogos demonstra o impasse da mudança do roteiro que o diretor da Acrópole Filmes reluta em aceitar. Além de Cecílio e Xenofante, o diálogo é emcenado por Regina e Lolita, respectivamente filha e sobrinha do diretor, além Augusto, assistente de Cecílio e namorado de Regina.

Regina: Olá, papai. O professor Xenofonte tem uma importante comunicação a fazer.

Xenofonte: Não haverá mais filme histórico.

³¹⁰ BERNARDET, Jean-Claude. “Peripécias da identidade – sobre Oscarito”. In: *Piranha no mar de rosas*. São Paulo: Nobel, 1982, p. 18-19.

³¹¹ Disponível em: <http://www.bcc.org.br/fotos/822646>, sob o código FB_0536_010. Acesso em: 21 nov. 2019.

Cecílio: O quê? O senhor está louco!

Lolita: Mas ele tem razão, titio! El pueblo quiere bailar, cantar.

Regina: Sem dúvida!

Augusto: Não estamos em condições de produzir com perfeição um filme como Helena de Tróia. Por que não fazemos um musical?

Cecílio: Um musical? Em meu estúdio? Olha aqui, seu...

Augusto: Cuidado com o vocabulário...

Cecílio: O senhor não sabe que eu sou o mestre dos superespetáculos?

Regina: Mas o que queremos é fazer um superespetáculo musical. Sua fama não ficará afetada.

Lolita: Pelo contrário! Ganhará em popularidade.

Cecílio: E a história? O cenário? E os artistas?

Xenofonte: Tudo resolvido! Renunciei à Grécia Antiga e aderi ao samba. Portanto, escreverei o argumento. Augusto tem uma queda fabulosa para números musicais. Os artistas estão em casa!

Em artigo sobre a paródia no cinema brasileiro, João Luiz Vieira lembra que o roteiro de *Carnaval Atlântida* apresenta o descrédito na qualidade e na seriedade do cinema nacional como algo implícito e, portanto, digno de piada e chacota.

Carnaval Atlântida reconhece, uma vez mais a impossibilidade de se copiar os padrões americanos de cinema e a intenção do diretor Cecílio B. De Milho (Renato Restier) de filmar o épico *Helena de Tróia* no Brasil é posta de lado em virtude do reconhecimento implícito de que o cinema nacional não é dado a temas sérios. Seriedade e honestidade no esquema proposto pelo filme, significam a impossibilidade de se filmar no Brasil superproduções com cenários luxuosos e muitos extras dentro dos padrões estabelecidos por Hollywood para esse gênero.³¹²

Em contrapartida, *Carnaval Atlântida* reforça o potencial de um filme realizado dentro das condições de produção e de criação nacional, a despeito dos padrões e dos temas hollywoodianos. Ainda segundo João Luiz, “dentro do próprio filme fica evidente essa

³¹² VIEIRA, João Luiz. “Este é meu, é seu, é nosso: introdução à paródia no cinema brasileiro”. In: *Filme cultura*, ano XVI, maio 1983, nº 41 / 42. Rio de Janeiro: Embrafilme, p. 28.

divisão que mantém o respeito pela integridade daquilo que pode ser considerado como verdadeiro cinema, o cinema ‘sério’ onde a cópia é perfeita”³¹³.



Figura 45 – matéria publicitária na revista *Manchete*

Segundo depoimento do roteirista e diretor Víctor Lima, em 1980, para João Luiz Vieira, o filme criou algo novo, mesclando elementos de brasilidade com cenários e uma performance americanizada, o que encareceu orçamento da produção, demonstrando o esforço de Burle por fazer uma obra de alta qualidade.

Ele [Carlos Manga] até fez os musicais do *Carnaval Atlântida* (1952) porque ali o Ribeiro [Luiz Severiano Ribeiro Jr.] deixou ele fazer os musicais e o Burle fez a histórias. E ele realmente inovou, naquela época ele inovou os números musicais que eram feitos muito assim “lata d’água na cabeça e tal”, aí botava uma lata d’água. Ele botou os números assim, mais na base do americano e, inclusive, o Ribeiro me disse: “Olha! Você fica com ele, eu vou deixar só ele fazer se você ficar acompanhando ele, porque eu não sei o que ele quer fazer”. E eu acompanhei. E essa fase de fazer os musicais custou mais caro do que a fita toda. Porque tinha doze ou quinze bailarinas, ensaiando diariamente e recebendo diariamente. E aquele negócio de cenário e tudo, quer dizer, o custo [dos números musicais] foi exatamente o custo da fita. Então a fita custou o dobro. Mas eles tiveram

³¹³ VIEIRA, João Luiz. “Este é meu, é seu, é nosso: introdução à paródia no cinema brasileiro”. Op. cit., p. 27.

efeito... Aquela fita ali, é no *Carnaval Atlântida*, senão me engano, é que entra a Maria Antonieta Pons.

4.4. - E o filme histórico brasileiro na época? Épicos tradicionais e cinema nacional

Dos estúdios da Companhia Cinematográfica Vera Cruz de Franco Zampari, sediada em São Bernardo do Campo (SP) entre os anos de 1949 e 1954³¹⁴, saíram os dois principais filmes históricos brasileiros da década de 1950 que se propunham a instalar no país um modelo de produção de excelência e seriedade técnica: *Sinhá Moça* (1953), de Tom Payne e *Tico-tico no fubá* (1952), de Adolfo Celi.

Em ambos os casos, a adaptação de um romance histórico e a cinebiografia, respectivamente, ramificações do gênero histórico bastante populares em nossa cinematografia. Nas figuras a seguir, os cartazes das duas produções da Vera Cruz com uma configuração imagética que configura o seu caráter épico:



Figuras 46 e 47 – cartazes de produções do gênero histórico da Cia. Cinematográfica Vera Cruz, *Sinhá Moça* e *Tico-tico no fubá*³¹⁵

³¹⁴ Talvez até hoje o principal trabalho acadêmico sobre os estúdios paulistas permaneça sendo a grande pesquisa de doutoramento realizada pela historiadora Maria Rita Galvão (1939-2017), originalmente organizada em cinco volumes. Cf. GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Embrafilme / Civilização Brasileira, 1981. A respeito de seu legado sobre a história do cinema brasileiro e seus escritos, ver o artigo de Eduardo Morettin. Cf. MORETTIN, Eduardo. “Maria Rita Galvão, historiadora”. In: *Vivomatografias: revista de estúdios sobre precine y cine silente em Latinoamérica*. Ano 4, n. 4, dezembro de 2018, p. 155-166. Disponível em: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/187/195>. Acesso em: 20 nov. 2021.

³¹⁵ Disponíveis em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Sinhá_Moça_\(filme\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Sinhá_Moça_(filme)) e [https://pt.wikipedia.org/wiki/Tico-tico_no_Fubá_\(filme\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Tico-tico_no_Fubá_(filme)). Acesso em: 08 de mai. 2022.

Fundada pelo empresário italiano Franco Zampari³¹⁶ em 1949, a Vera Cruz despertou o interesse e o apoio da elite financeira e da intelectualidade paulista, com uma proposta de total desvinculação do cinema que, até então, era realizado no país. Com seu lema de “produção brasileira de padrão internacional”³¹⁷ tudo era superlativo em relação ao que se ambicionava: vastos terrenos, grandes estúdios, aparelhagem moderna, técnicos consagrados e um sistema de propaganda e *star-system* em moldes hollywoodianos. No entanto, segundo Mendes Catani, mesmo com a unânime consideração de melhoria técnica,

é também quase unânime – principalmente por parte da crítica – a opinião de que as produções da Vera Cruz mantinham um tom de artificialismo e impostação ao tratar da realidade brasileira da época. A acusação mais frequente aos filmes da Cia. era de qualifica-los de “estrangeiros”, e o estrangeirismo tinha sua origem não apenas nos diretores e técnicos importados, mas também na intenção deliberada de fazer um cinema “em moldes internacionais” – que por isso mesmo descaracterizava a realidade nacional.³¹⁸

Em contraposição a esta perspectiva, o maior legado do estúdio talvez tenha sido a projeção do caipira interpretado por Amácio Mazzaropi que se constituiu numa presença em nosso cinema ao longo de 30 anos de carreira até seu falecimento em 1981. No entanto, era notório que Mazzaropi foi uma exceção dentro do estilo Vera Cruz, que buscava o mito de uma pretensa industrialização em meio a produções consideradas artesanais, ou seja, que retratavam os limites da realidade nacional.

Paulo Emílio Salles Gomes tece uma reflexão sobre ousadia da elite financeira paulista na tentativa de “eivar” o padrão cultural brasileiro:

Tudo levava a crer que a indústria de São Paulo – o setor mais avançado da produtividade nacional – resolvera se ocupar do cinema, até então manipulado por modestos artesãos e jovens idealistas. É verdade que no Rio, durante os últimos três quatro anos, a produção cinematográfica estimulada pelos comerciantes da Atlântida, não mais dependia dos

³¹⁶ Zampari (1898-1966) foi o primeiro dirigente da Cia. Cinematográfica Vera Cruz, além de ter sido o idealizador e um dos criadores do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em São Paulo. Trouxe para o Brasil uma enorme quantidade de técnicos estrangeiros e equipamentos de ponta para o cinema no Brasil. Em virtude de uma série de questões especialmente ligadas à administração e altos custos (além de acordos que submetiam a distribuição e os lucros para a Columbia Pictures), o estúdio encerrou suas atividades em 1953. Zampari morreu falido. Sobre ele italianos no cinema brasileiro. Cf. BARRO, Máximo. *A participação italiana no cinema brasileiro*. São Paulo: Sesi, 2017.

³¹⁷Cf. CATANI, Afrânio Mendes. “A aventura industrial e o cinema paulista”. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *História do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Círculo do Livro, 1987, p. 205.

³¹⁸ CATANI, Afrânio Mendes. “A aventura industrial e o cinema paulista”. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *História do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Círculo do Livro, 1987, p. 231.

artesãos e muito menos dos sonhadores. Os paulistas, entretanto, rejeitaram qualquer paralelo entre o que pretendiam fazer e aquilo que se fazia no Rio: renegando a chanchada, ambicionaram realizar filmes de classe e em muito maior número.³¹⁹

Apesar de almejar um padrão de qualidade superior, o certo é que tanto empresários da Vera Cruz como da Atlântida buscavam a estabilidade de um cinema comercial, com boas bilheterias e, como bem destacou Cristina Meneguello, “escolhas estéticas e comportamentais que se estenderam à América Latina e ao Brasil”³²⁰.

O consumo de materiais midiáticos alimentava a influência desse cinema hegemônico. E Hollywood constituía-se em referência que se estendia pelos mais diversos campos, o que nos conecta aos dois diretores por trás de *Carnaval Atlântida*, José Carlos Burle e Carlos Manga.

4.5 Fãs de Hollywood no cinema brasileiro: José Carlos Burle e Carlos Manga

Diretores com trajetórias muito diferentes em nosso cinema, José Carlos Burle e Carlos Manga se consagraram na produção nacional nos estúdios da Atlântida em momentos diversos, mas com um ponto em comum com a grande maioria dos que almejavam viver da Sétima Arte no Brasil: fãs incontestes do modelo clássico hollywoodiano. Contudo, cada um pôs em suas obras estilos diferentes dentro de uma leitura do cinemão mais clássico. Enquanto Burle se assemelhava a um Frank Capra, dirigindo filmes que buscavam uma mensagem social mais profunda, fosse no melodrama ou na chanchada carnavalesca, Carlos Manga, mesclou música e comédia saindo um pouco do carnavalesco, através da paródia e de adaptações de sucessos de Hollywood. O primeiro encontro destes cineastas ocorreu com *Carnaval Atlântida*.

O pernambucano José Carlos Burle (1907-1983), ficou conhecido como “artesão da chanchada”. Diretor de inúmeros títulos dos estúdios cariocas da Atlântida, foi – juntamente com seu irmão Paulo, Ruy Santos e Moacir Fenelon – um de seus fundadores. Dentre seus trabalhos, o filme que projetou Grande Otelo, *Moleque Tião* (1943), *Tristezas não pagam dívidas* (1944), *Barnabé tu és meu* (1951). Pouco depois da entrada de Luís Severiano Ribeiro Júnior como acionista majoritário, vendeu sua parte da empresa, em 1950, para funcionários do

³¹⁹ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz & Terra, 1996, p. 76.

³²⁰ MENEGUELLO, Cristina. *Poeira de estrelas: o cinema hollywoodiano na mídia brasileira*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996, p. 12.

estúdio. Burle fazia filmes de acordo com aquilo que o público pedia, e sua demanda era por chanchadas, não vendo sentido em realizar obras que não seguissem esse compasso. Apesar de seu nome constar nos créditos de abertura do filme, Burle foi demitido e não concluiu a direção de *Carnaval Atlântida* sendo substituído por Carlos Manga. Em *Terra sem Deus* (1962-1963), seu último trabalho como diretor, procurou dialogar com o Cinema Novo. Homossexual, faleceu na casa de sua irmã, no interior de São Paulo, cerca de vinte anos após seu último trabalho como cineasta³²¹. Como muitos dos diretores de sua geração, era um cinéfilo, fã de Frank Capra e Sergei Eisenstein.



Figuras 48 e 49 – José Carlos Burle³²² e Carlos Manga (entre Eliana Macedo e Fada Santoro nos bastidores de *Nem Sansão, nem Dalila*)³²³

Nascido em 1928, no Rio de Janeiro, José Carlos Aranha Manga chegou à Atlântida por meio do ator Cyll Farney. Trabalhou no almoxarifado do estúdio, foi exercendo as mais diversas funções até dirigir os números musicais de *Carnaval Atlântida*. Com a saída de Burle dos estúdios, dadas as desavenças com Severiano Ribeiro, Manga foi ganhando maior projeção e aos poucos colocou sua leitura paródica de sucessos de Hollywood como um novo estilo de chanchada que saía do tom mais carnavalesco. Dentre essas paródias foram suas as concepções de *Nem Sansão, nem Dalila* (1953) e *Matar ou correr* (1954). Após o fim dos estúdios e do ciclo das chanchadas foi para a Rede Globo onde trabalhou na direção de programas de auditório e posteriormente de minisséries como *Agosto* e *As noivas de Copacabana*. Faleceu em setembro de 2015.

³²¹ Cf. SOUZA, José Inácio de Melo. “BURLE, José Carlos”. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2000, p. 74-75. Também sobre a trajetória deste cineasta, pela coleção Aplauso, ver o livro de Máximo Barro: *José Carlos Burle: drama na chanchada*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

³²² Disponível em: <https://www.museudatv.com.br/biografia/jose-carlos-burle/>. Acesso em: 18 mai 2022.

³²³ Disponível em: https://istoe.com.br/333750_O+REI+DA+CHANCHADA/. Acesso em: 18 mai. 2022.

4.6 - Humor, história e carnaval: nuances narrativas do sucesso de 1953

Tratando-se de um filme extremamente analisado nos estudos sobre a chanchada e sobre o cinema brasileiro de maneira geral, de que maneira ele se estenderia para o argumento da comédia histórica como uma estratégia narrativa?

Laurent Desbois destacou que o filme fez uma leitura da relação “edipiana entre Brasil e Hollywood”. O que se vê na verdade é a configuração do próprio pastiche:

O pastiche dos clássicos do cinema americano mescla duas atitudes contraditórias, ambíguas e eloquentes: repulsa e fascínio, combinação de orgulho e lucidez autoderrisórios. Essas sátiras são ao mesmo tempo homenagens subjugadas e zombarias afirmadas, que realçam uma severa autodepreciação em relação ao próprio subdesenvolvimento do país.³²⁴

Aqui a paródia se confunde com o pastiche, ou seja, *Carnaval Atlântida* não assume apenas a função de satirizar ou criticar o modelo hollywoodiano, mas também de reproduzir e homenagear tanto seus épicos como os musicais, fazendo uma espécie de colagem de diversas referências do cinema americano.

Quase que como um manifesto, o filme de José Carlos Burle traz a mensagem da mistura como o caminho mais viável para retratar a realidade brasileira e ter apelo junto ao público, sendo assim, uma experiência narrativa inédita de reflexão sobre nossa cinematografia até aquele momento. Para incentivar o público a ver um filme nacional, ao invés de uma superprodução estrangeira, era preciso trabalhar com elementos já palatáveis e conhecidos pelas massas.

Portanto, *Carnaval Atlântida* tem o mérito de refletir a situação da indústria do cinema nacional na década de 1950 e seus limites e possibilidades. Em contraposição às produções da Vera Cruz, que primavam pela qualidade técnica, mas não tinham o poder de alcançar o grande público, era preciso trazer o brasileiro para as filas de uma obra nacional.

Segundo José Luiz Vieira,

(...) sua narrativa é centrada exatamente sobre a (im)possibilidade de se fazer determinado tipo de cinema de qualidade no Brasil, nos termos provavelmente sonhados pela Vera Cruz. Vale lembrar aqui que, à época de *Carnaval Atlântida*, a Vera Cruz já estava tentando diversificar sua

³²⁴ DESBOIS, Laurent. *A odisseia do cinema brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 54.

produção em direção a temas e filmes mais populares, com experiências no melodrama musical, no drama sócio-histórico e nas comédias, inclusive levando para São Paulo artistas e técnicos do Rio de Janeiro como, por exemplo, Anselmo Duarte, Edgar Brasil e Alinor Avevedo.³²⁵

Finalizo aqui este capítulo com a imagem abaixo, na qual Orson Welles participa de uma montagem teatral, que mesclou diferentes peças clássicas, sendo a personagem de Helena de Tróia, reconhecida como referencial da beleza plena, interpretada pela atriz negra, Eartha Kitty.

As narrativas clássicas podem ser construídas e ressignificadas sob as mais diversas formas e se baseiam em imaginários que, por vezes, se perpetuam conforme as continuidades e rupturas de uma época. *Carnaval Atlântida* trouxe um novo modelo de narrativa sobre o passado épico transmitido de maneira cômica, o que diz muito sobre a percepção da história e do cinema produzido na década de 1950.



Figura 50 – Eartha Kitty e Orson Welles como Helena de Troia e Fausto na montagem de *Uma noite com Orson Welles* (1950-1951)³²⁶

Olhando sobre outra perspectiva, a historiadora Rosângela de Oliveira Dias, em seu importante estudo sobre as chanchadas, sustenta que a obra vai mais além, ao demonstrar as

³²⁵ VIEIRA, João Luiz. “A chanchada e o cinema carioca (1930-1955)”. In: RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Círculo do Livro, 1987, p. 165.

³²⁶ O nome da peça, *Time Runs*, foi uma versão da lenda de Fausto, baseado nos trabalhos de Christopher Marlowe, John Milton e Dante Alighieri. Música de Duke Ellington, escrita, produzida e dirigida por Orson Welles e apresentada em Paris, com turnês pela Alemanha entre 1950 e 1951. A peça em questão foi mencionada por Robert Stam em *Multiculturalismo tropical*, p. 153. Disponível em: <https://www.alamy.com/eartha-kitt-as-helen-of-troy-and-orson-welles-as-faustus-in-his-stage-presentation-an-evening-with-orson-welles-including-time-runs-a-version-of-the-faust-legend-based-on-works-by-marlowe-milton-and-dante-with-music-by-duke-ellington-1950-written-directed-and-produced-by-orson-welles-and-performed-in-paris-and-on-tour-in-germany-1950-1951-image442731833.html>. Acesso em: 19 abr. 2022.

qualidades do cinema nacional, para além das referências americanistas. Ou seja, a dificuldade de se adaptar a tragédia grega em *Carnaval Atlântida* nada mais seria que um pretexto/mote para mostrar que o cinema nacional tem seus méritos e a capacidade de ser autêntico e bem sucedido, ao falar de temas relacionados à realidade brasileira.

O filme *Carnaval Atlântida* queria demonstrar que podíamos fazer bom cinema, desde que tratássemos de assuntos que nos fossem pertinentes; tínhamos bons roteiristas, diretores, bailarinos, mas que sabiam atuar com temas que lhes dissessem respeito e não com temas estranhos, como Helena de Troia ou algo semelhante³²⁷.

Pela estratégia da metalinguagem, do meta-cinema, a narrativa histórica foi desenhada pelo viés literal da carnavalização, com a inversão de papéis antes hierarquicamente constituídos como estabelecidos.

³²⁷ DIAS, Rosângela de Oliveira. *O mundo como chanchada: cinema e imaginário das classes populares na década de 50*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, p. 61.

Capítulo 5

Os inconfidentes no morro: de Fernando Cony Campos, Ladrões de cinema (1977)

Joaquim José da Silva Xavier, morreu a 21 de abril pela Independência do Brasil.

Foi traído e não traiu jamais a Inconfidência de Minas Gerais.

*Joaquim José da Silva Xavier era o nome de Tiradentes. Foi sacrificado pela
nossa liberdade.*

Este grande herói pra sempre há de ser lembrado.

Mano Décio da Viola (1909 – 1984) e Silas de Oliveira (1916 – 1972),

Exaltação a Tiradentes, G. R. E. S. Império Serrano (1949).

Nos capítulos anteriores vimos uma panorâmica sobre o cinema da produção nacional que mais atraiu o público (permitindo atentar para os gêneros mais populares e com um recorte onde desdobramos as nuances que caracterizam a comédia nacional, o filme dito histórico e, por fim, a comédia histórica) e, em seguida, a forma de composição de uma ambicionada produção nos moldes épicos hollywoodianos. Quando tratamos de *Carnaval Atlântida* (1952), a irônica perspectiva de um suposto modelo ideal para o cinema brasileiro, mas que (dada sua conjuntura) poderia apenas terminar como uma grande chanchada carnavalesca... o produtor Cecil B. De Milho em sua presunção de construir uma narrativa dita séria sobre a História (e aqui leia-se uma história europeia, ambientada na Antiguidade) recaí sobre o ridículo, mesmo que com a contratação de um catedrático especialista no tema...

Para este capítulo, meu ponto de partida se estabeleceu por um outro ângulo. Chegamos à década de 1970 com o filme *Ladrões de cinema*, produção escrita e dirigida por Fernando Cony Campos que tratou de história, de épico, mas cujo início de sua trama emergiu do próprio carnaval. Aqui por mais uma vez nos será possível ver os festejos de Momo a entrelaçarem-se com a História a fim de construir uma narrativa que chegue a seu espectador. Não mais a Grécia Antiga pelos versos de Homero, mas um cruzamento de diferentes fontes (que foram de Pedro Calmon a Viriato Corrêa, com sambas de Mano Décio da Viola, passando por Castro Alves). Neste filme uma outra estrutura narrativa para contar um episódio da história, no caso do Brasil. E, aqui, quem pretende narrar esses episódios? De que maneira o filme se constitui como uma comédia? A respeito do que se ri? E, tão importante quanto o que vimos com *Carnaval Atlântida*, pela forma de se falar da história também o filme tratará do próprio cinema brasileiro, agora em plena ditadura militar.

No entanto, antes de nos debruçarmos sobre esta produção, cabe antes um *travelling* sobre a produção de filmes históricos desse período em especial. Diferentemente da década de 1950 (período focado no capítulo anterior com a Helena de Tróia da Atlântida), outras foram as temáticas de cunho histórico desenvolvidas ao longo dos 21 anos de ditadura militar. Em seguida, uma vez que a trama de *Ladrões de cinema* é baseada em uma produção cinematográfica sobre a Inconfidência, cabe uma panorâmica a respeito dessa imagem do alferes Joaquim José da Silva Xavier nas artes plásticas e suas implicações na construção de sua *persona* cinematográfica. Com o desenvolvimento destes dois aspectos passaremos então à análise da obra em questão propriamente dita.

5.1 Épicos e comédias: a produção cinematográfica nacional à época de *Ladrões de Cinema*

No decorrer da década de 1970 uma intensa produção de filmes no Brasil se consolida. Não implica dizer que se tratassem de obras que chegassem ao ponto de suplantarem a contínua e maciça presença de obras estrangeiras. Sobre as nuances da época, Jean-Claude Bernardet chamou a atenção para esse mercado, em artigo da revista *Movimento*, em 1975 ao tratar das semelhanças entre as comédias eróticas italianas e brasileiras:

Uma estrutura de mercado. O mercado ocupado pelo produto estrangeiro. O produtor brasileiro tentando ocupar o mercado. Não alterar o sistema, mas colocar o seu filme lá onde o importador vem colocando o dele. O raciocínio mais simples: fornecer via local um produto que satisfaça as expectativas criadas por décadas de consumo de filmes estrangeiros.³²⁸

É perceptível no decorrer dessa década um incentivo de ordem estatal para a produção de filmes históricos de maneira a incentivar a produção local (ainda mais centrada no eixo Rio-São Paulo). Jean-Claude Bernardet, ao tratar das relações entre Estado e cinema no Brasil destacou o forte investimento governamental (especialmente no decorrer dos anos do General Ernesto Geisel, entre 1974 e 1979) em meio a um formato de produção que mesclou pornochanchadas, obras históricas e comédias infanto-juvenis entre as maiores bilheterias do período³²⁹. Cabe recordar que ao longo da década de 1970 houve um gradativo aumento do quantitativo de dias para a reserva de mercado referente a filmes brasileiros. No entanto, conforme Bernardet ressaltou,

Em 1977, a estrutura da reserva modifica-se novamente: devido ao sucesso, a longa permanência de filmes brasileiros em cartaz fez com que algumas salas cumprissem uma grande porcentagem da reserva com um único título; por isso, resolve-se que os filmes cumpririam a obrigatoriedade durante apenas quatro semanas num mesmo cinema. No entanto, o cinema deve guardar o filme em cartaz se a frequência do público for no mínimo igual à medida semanal de frequência no mesmo semestre no ano anterior. Essa medida é extremamente importante porque

³²⁸ BERNARDET, Jean-Claude. “Nós, os invasores”. In: BERNARDET, Jean-Claude. *Piranha no mar de rosas*. São Paulo: Nobel, 1982, p. 23.

³²⁹ BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2ª edição revista e ampliada, 2009, p. 79.

pela primeira vez, prevê a exibição de filmes brasileiros fora da reserva de mercado propriamente dita.³³⁰

Importante lembrar que em 1977, a reserva de mercado para filmes brasileiros, conforme ditava a legislação vigente baseava-se em uma das últimas Resoluções estabelecidas pelo INC (Instituto Nacional de Cinema), de 1975. De acordo com a Resolução n. 106, a cota para filmes brasileiros era de 112 dias por ano. Levando-se em conta que durante a década de 1970 houve uma forte presença de público nas salas (o que estendeu à produção nacional), é possível ver um significativo aumento nesta reserva. Ressalta-se também que sempre foram medidas muito tímidas que nunca privilegiaram a produção cinematográfica brasileira³³¹.

Pensar o gênero histórico no cinema brasileiro a partir deste filme em especial nos oferece um rico panorama a respeito da forte presença deste estilo na produção nacional. Não me cabe aqui a repetição de uma lista de obras por vezes bastante conhecidas do público. No entanto, trata-se de um percurso que considero necessário para avançarmos na compreensão sobre como o humor também apresenta sua narrativa a respeito do passado. No seu estudo sobre a comicidade, Henri Bergson mencionou como o riso serviria de elemento de identificação de um grupo e como possui significação social³³². Em relação ao caráter cômico, Bergson mencionou de que forma o riso se encontrava presente na vida diária e se tornava marcante na representação. Sua importância ainda receberia maior destaque pelo fato de que a comicidade forneceria informações sobre a imaginação humana nos planos coletivo, social e popular³³³. Por atuar no plano coletivo, o riso seria uma representação das imagens de um grupo, tendo uma significação social e correspondendo às exigências da vida comum. Desta forma, o que Bergson propôs foi uma análise da comicidade no seio de seu próprio ambiente, que seria a sociedade. Nas diferentes maneiras que evocam o riso estariam presentes disfarces da sociedade e, inclusive, da natureza³³⁴.

Diversas formas de expressão cultural, dentre as quais ressaltam-se a caricatura, a literatura, o cinema e o teatro contribuíram para afirmar e identificar o tema e a figura aqui

³³⁰ BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2ª edição revista e ampliada, 2009, p. 53.

³³¹ Para um breve panorama sobre como se configuraram estas reservas de mercado, destaco o verbete “Exibição”, escrito por André Gatti para a *Enciclopédia do cinema brasileiro*. Cf. GATTI, André. “Exibição”. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2002, p. 219-214.

³³² BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a comicidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 101-106.

³³³ BERGSON, Henri. Op. cit. *O riso*, 2002, p. 2.

³³⁴ Idem, *ibidem*, p. 31.

propostos. Contudo, no nosso entendimento, reconhece-se aqui que o cinema propiciou uma maior propagação de imagens facilmente reconhecíveis pelo mundo. De acordo com Marc Ferro, o cinema desde sua origem teria passado a intervir na história quando em seu discurso, fosse pelo documentário ou filme de ficção, estiveram presentes representações, doutrinas ou mesmo propaganda através do uso da imagem³³⁵. Associando-se a comicidade ao cinema podem ser construídas as mais diversas representações. Desta maneira, seguiremos aqui um percurso que abrange os seguintes pontos: o filme histórico e sua popularidade no cinema brasileiro e a análise em si do filme de Fernando Cony Campos, a partir da carnavalização da História.

Entender o formato dessa produção, a configuração (o que se estende até mesmo às temáticas trabalhadas) nos oferece uma outra perspectiva sobre os percursos narrativos deste filme de Fernando Cony Campos.

5.2 Diferentes representações em diferentes mensagens: o alferes nas artes e no cinema

A trajetória de Joaquim da Silva Xavier, o Tiradentes (1746-1792) foi por diversas vezes transposta para as telas na cinematografia nacional. Poderíamos citar ao menos quatro versões em épocas distintas e distantes no tempo entre si por meio de olhares e perspectivas diversas. Em 1978 este foi o tema do II Seminário História do Brasil e Cinema. De acordo com Jean-Claude Bernardet, o Seminário teve por foco aspectos relacionados à representação da Inconfidência Mineira, a questão do herói, forma de representação dos intelectuais, além do conceito de história no qual se baseavam esses filmes³³⁶. De acordo com Míriam de Souza Rossini, a “representação imagética de Tiradentes e da Inconfidência Mineira está entre as mais requisitadas”³³⁷, e poderemos aqui neste capítulo atestar uma parcela desta utilização...

A que talvez seja a primeira versão para as telas data de 1917, em filme produzido e protagonizado por Paulo Aliano e dirigida por Perassi Felice, *Tiradentes*³³⁸. Carmen Santos, na década de 1940, dirigiu e produziu um épico (hoje considerado perdido) sobre o mártir da

³³⁵ FERRO, Marc. *Cinema e história*. São Paulo: Paz e Terra, 1992, p. 13.

³³⁶ As indicações a respeito desses Seminários foram citadas por Jean-Claude Bernardet sem maiores detalhes sobre o contexto de suas realizações. Cf. BERNARDET, Jean-Claude. “O caso Tiradentes, notas”. In: BERNARDET, Jean-Claude. *Piranha no mar de rosas*. São Paulo: Nobel, 1982, p. 69-84.

³³⁷ ROSSINI, Míriam de Souza. *As marcas do passado: o filme histórico como efeito de real*. Tese (Doutorado). Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em História da UFRS, 1999, p. 159.

³³⁸ SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionário de filmes brasileiros: longa-metragem*. Op. Cit., p. 798. Algumas esparsas informações e imagens do filme (fotogramas) encontram-se na Cinemateca Brasileira.

Inconfidência que levou dez anos entre confecção, filmagens e estreia (com um enredo peculiar que sozinho garantiria as proporções de um épico) intitulado *A inconfidência mineira*³³⁹. Espectadores na década de 1970 assistiram à mesma história contada por vieses distintos: *Os inconfidentes* (1972), dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, trouxe os autos e julgamento dos participantes da revolta com poemas árcades permeando os diálogos da trama; por sua vez, *O mártir da independência* (1977), dirigido por Geraldo Vietri apresentou um formato bastante tradicional, muito de acordo com os ditames da ditadura militar para filmes de temática histórica. O período da Retomada do cinema brasileiro (1995-2002), com sua profusão de filmes históricos, não deixou de narrar o mesmo enredo; desta vez, estrelado por Humberto Martins no papel título da fita homônima dirigida por Oswaldo Caldeira em 1998. E, mais recentemente, *Joaquim* (2017), dirigido por Marcelo Gomes, trouxe uma outra leitura sobre os mesmos eventos e a mesma personagem histórica. A sequência abaixo de imagens nos confere uma breve panorâmica a respeito dessa construção midiática:

³³⁹ Nascida em Portugal, em 1904, Maria do Carmo Santos Gonçalves, ou Carmen Santos como ficou conhecida, foi uma das primeiras estrelas do cinema brasileiro e pioneira no campo de direção e produção. Sua estreia nas telas ocorreu em 1919, com o filme *Urutau*, de William Jansen. Em 1924 casou-se com o empresário do ramo têxtil Antônio Lartigaud Seabra, que conferiu o suporte econômico para muitas de suas ideias para o cinema. Fundou em 1925 a Filmes Artísticos Brasileiros (FAB), onde produziu e atuou na adaptação da obra homônima de Benjamin Costallat, *Mademoiselle Cinéma*. Apesar de o filme não ter sido finalizado para comercialização seu nome e influência cresciam como personagem de peso na cena cinematográfica brasileira em virtude das crescentes campanhas de revistas semanais que davam destaque para seu nome, segundo Arthur Autran. Participou de filmes com Humberto Mauro (*Sangue mineiro*, de 1929) e Mário Peixoto (*Limite*, de 1930). Como atriz, seu maior sucesso foi ao estrelar, sob a direção de Mauro, o filme hoje considerado perdido, *Favela dos meus amores* (1935) para sua companhia de cinema, a Brasil Vita Filme. Também em parceria com Mauro, estrelou com sucesso *Cidade mulher* (1936) e *Argila* (1940). Faleceu prematuramente em 1952. Cf. AUTRAN, Arthur. “SANTOS, Carmen”. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2000, p. 490-491.



Figura 51 – Paulo Aliano, além de papel principal foi produtor do filme *Tiradentes* (1917), dirigido por Perassi Felice.³⁴⁰

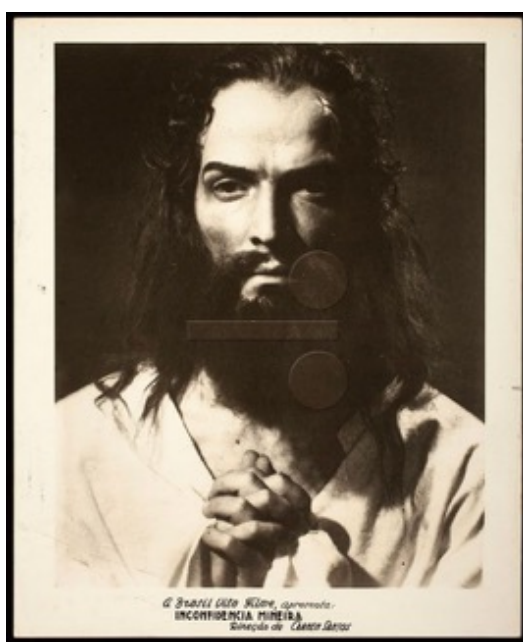


Figura 52 – Rodolfo Mayer em foto publicitária de divulgação de *Inconfidência Mineira* (1948), direção de Carmen Santos, para a Brasil Vita Film.³⁴¹

As imagens das **Figuras 51** e **52**, registros de obras consideradas perdidas, constituem-se em elementos que fazem parte dessa configuração de representações que

³⁴⁰ Disponível em: <http://www.bcc.gov.br/fotos/814850#>. Acesso em: 12 abr. 2020.

³⁴¹ Disponível em: <http://www.bcc.org.br/fotos/814316>. Acesso em: 18 fev. 2020.

alimentam uma percepção sobre a figura do alferes que (de diferentes formas) serão também reprojctadas em outras leituras sobre o mesmo evento e personagens. No entanto, esses filmes em si dialogam com o que já se fizera em outras plataformas visuais (no caso as artes plásticas). No caso especialmente da **Figura 52**, um alferes que não mais utiliza uma farda, mas o condenado, o mártir que oferece sua vida em sacrifício por uma causa.

Os filmes de temática histórica, como mencionado anteriormente, sempre foram trabalhados no cinema nacional. Em alguns períodos com mais força do que em outros (neste caso, em especial durante a Ditadura Militar ou à época da Retomada). E esta presença pode ser delineada a partir do recorte de uma personagem e as diferentes maneiras de representá-la nas telas, o que se explicita com os diversos momentos em que o episódio Inconfidência Mineira foi representado. As figuras **51** e **52** são de obras consideradas hoje perdidas, sobre as quais temos indícios em notícias de jornais ou esparsos fotogramas ainda existentes. De certa forma podemos inferir que partem do pressuposto de se tratar de uma história de domínio público onde a heroicização do alferes é o foco principal.

Cada obra, realizada em um momento diferente da história do cinema brasileiro. O filme de 1917 se insere num momento de mudança de foco na temática dos filmes históricos brasileiros. No início da produção de filmes no Brasil nem sempre nossos cineastas construíram obras cuja temática se voltasse para nossa história. Pelo contrário, ao que parece havia mais interesse em eventos da história portuguesa do que necessariamente a respeito de algo que acontecera por essas terras de cá... alguns títulos demonstram bem como se direcionaram esses filmes... A este respeito Jean-Claude Bernardet destacou que

A presença de temas históricos no cinema brasileiro é quase tão antiga como o cinema de ficção. Já em 1909, a Photo-Cinematographia Brasileira produzia um *Dona Inês de Castro*. Como se pode constatar, no entanto, o que chamou a atenção do cineasta foi a história de Portugal. Dizia o célebre crítico Paulo Emílio Salles Gomes que, no início do século, os cineastas brasileiros não consideravam a história do Brasil suficientemente digna para se tornar assunto de filmes: só a história da antiga metrópole tinha validade. Seria necessário esperar dez anos para que a história do Brasil adquirisse foro de nobreza cinematográfica. Assim, em 1917, encontramos títulos como *O grito do Ipiranga*, ou *Heróis Brasileiros na Guerra do Paraguai*, ou *Tiradentes, o mártir da liberdade*. O curioso é que estes filmes não foram produzidos por brasileiros, mas sim por imigrantes italianos, que no seu afã de se entrosar na cultura de seu novo país, adaptaram romances clássicos do século XIX e trataram temas históricos. Os filmes desapareceram, mas é de se supor que o tom devia ser grandiloquente e patriótico: os grandes feitos e os heróis de uma história convencional.³⁴²

³⁴² BERNARDET, Jean-Claude; RAMOS, Alcides Freire. *Cinema e história do Brasil*. São Paulo: Contexto, Editora da Universidade de São Paulo, 1988, p. 11.

A superprodução de 1948, produzida, dirigida e protagonizada pela pioneira Carmen Santos. *Inconfidência mineira* foi seu projeto mais ambicioso que passou por um longo processo de concepção (iniciado em 1937), com filmagens iniciadas em 1939. Nele, Carmen interpretou Barbara Heliodora³⁴³, além de estar à frente da direção e com roteiro de sua autoria. O filme contou com a consultoria histórica de Afonso de Taunay, além do auxílio do arquiteto e urbanista Lúcio Costa, mas, no entanto, resultou em fracasso de público e crítica, quando de seu lançamento em 1948. E mais uma vez o que se apresentou foi uma versão pautada em um modelo convencional de história. Quando se trata em dizer “modelo convencional” refiro-me aqui ao formato mais clássico de filmes históricos, aqueles de narrativa naturalista, bastante utilizado em produções hollywoodianas³⁴⁴. Por esta perspectiva, tem-se por objetivo fazer com que o espectador se sinta no local dos acontecimentos. Considerando os debates que ocorriam sobre o cinema nacional à época, o modelo que se buscava era o estadunidense, com seus grandes estúdios. No Brasil, a Cinédia (de Adhemar Gonzaga) e a Brasil Vita Filmes (de Carmen Santos) foram algum desses exemplos de empreitadas, anteriores à experiência paulista com a Cia Cinematográfica Vera Cruz.

Dez anos se passaram para que outra vez a saga dos Inconfidentes voltasse às telas brasileiras, e por outro viés que não a narrativa linear de modelo clássico-hollywoodiano. Dirigido pelos irmãos Renato e Geraldo Santos Pereira³⁴⁵, *Rebelião em Vila Rica* (1958), possui uma outra composição de leitura da história. Ambientada na década de 1940, em pleno Estado Novo, uma rebelião de estudantes foi retratada como uma repetição do movimento mineiro de 1789. A história foi aqui narrada pelos conceitos de liberdade e independência, como algo que constituem as bases desse conhecimento. Muito mais do que um herói, o

³⁴³ Sobre Carmen, Jurandyr Noronha dirigiu um curta-metragem patrocinado pelo INC em 1969, intitulado *Carmen Santos*. Curiosamente as poucas imagens que restaram do filme de maneira a conseguir estabelecer pequenas passagens em movimento que são justamente aquelas em que Carmen aparece caracterizada como Barbara Heliodora. Nele é possível termos acesso aos poucos trechos que chegaram aos nossos dias desta produção, com imagens de Carmen no papel de Barbara Heliodora. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sBbP4czd7kE&t=93s>. Acesso em: 15 out. 2019.

³⁴⁴ Cf. PINTO, Carlos Eduardo Pinto de. *O futuro pretérito: as representações da história em filmes brasileiros durante a Ditadura Militar*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História Social e da Cultura. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2005.

³⁴⁵ Irmãos gêmeos, mineiros, nascidos em 1925, na cidade de Visconde do Rio Branco. Ambos atuaram na área de cinema, fosse como diretores, roteiristas ou críticos. Geraldo escreveu uma das primeiras obras gerais sobre cinema no Brasil: *Plano Geral do Cinema Brasileiro* (1973), abordando aspectos econômicos e sobre a legislação. Renato atuou no campo do documentário. À frente do Instituto Nacional do Livro (INL, entre 1956 e 1961), editou o clássico de Alex Vianny *Introdução ao cinema brasileiro* (1959). Juntos dirigiram e roteirizaram em 1965 a versão para o cinema do romance de Guimarães Rosa, *Grande Sertão Veredas*. Cf. MIRANDA, Luiz F. A. *Dicionário de cineastas brasileiros*. São Paulo: Art Editora; Secretaria de Estado de Cultura, 1990, p. 253-255.

estudante Xavier (interpretado por Paulo Araújo) foi apresentado como um líder. Tal perspectiva sobre a história, por meio de conceitos ideais já em sua abertura apareceu de maneira a contextualizar este viés, em uma analogia de luta contra a tirania e forma de homenagem aos nomes (associados a cada personagem) dos que participaram do levante. Parece bem significativa a escolha pelo termo Rebelião, ao invés de Inconfidência, com o sentido de monumentalizar a rebelião estudantil no Estado Novo. Jean-Claude Bernardet, em trabalho com Alcides Freire Ramos ressaltou que:

Não é a situação histórica da Inconfidência (sua historicidade) que importa, mas sim o ideal de liberdade e de independência, colocado acima da história. História e Política são negadas em favor dos valores abstratos de um ideal ético. Essa negação fica também reforçada pela ambientação do filme, que é mais da época da sua realização que daquela em que se passa o enredo: dessa forma, três épocas (Inconfidência, Estado Novo e o presente) como que se irmanam, senão numa mesma história, pelo menos num idêntico ideal de liberdade. Isso leva também a um certo conceito de história: a história se repete, e se move graças às atitudes positivas e construtivas. A história é o fruto da luta que se observa entre as forças positivas e negativas. Esta luta é retomada, é o que nos mostra, didaticamente, o filme.³⁴⁶

Neste caso, a ressignificação é do evento em si, ao se fazer uma conexão entre a Inconfidência com as épocas dos governos de Getúlio Vargas e de Juscelino Kubitschek, ilustrado na **Figura 53** a seguir. No papel dos inconfidentes, estudantes. Conforme Míriam Rossini,

Construía-se, assim, uma trílice ligação – Inconfidência Mineira – Estado Novo – Governo JK –, que procurava denunciar que o governo populista de Juscelino era tão ditatorial quanto o governo populista de Getúlio e quanto o império português do Brasil Colonial, e, portanto, precisava ser “agitado” como um movimento revolucionário igual ao que aconteceu no Brasil do século XVIII.³⁴⁷

³⁴⁶ BERNARDET, Jean-Claude; RAMOS, Alcides Freire. *Cinema e história do Brasil: a produção da história no cinema*. São Paulo: Contexto, 1988, p. 24-25.

³⁴⁷ ROSSINI, Míriam de Souza. *As marcas do passado: o filme histórico como efeito de real*. Tese (Doutorado). Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em História da UFRS, 1999, p. 164.



Figura 53 - cena do filme *Rebelião em Vila Rica* (1958), dirigido pelos irmãos Renato e Geraldo Santos Pereira³⁴⁸

Segundo Jean-Claude Bernardet a década de 1970 teve o filme de temática histórica como a grande vedete da época (ao menos para o Estado que financiou argumentos e roteiros para produções)³⁴⁹. E, neste contexto, os inconfidentes não ficariam de fora no quesito alegorias históricas para o cinema. Nesta década, três obras voltadas para a mesma temática, com enfoques diferentes: *Os inconfidentes* (1972, de Joaquim Pedro de Andrade), *Tiradentes, ou o mártir da independência* (1977, de Geraldo Vietri) e, por fim, *Ladrões de Cinema* (também de 1977, dirigido por Fernando Coni Campos).

A **Figura 54**, com a imagem do cartaz do filme de Joaquim Pedro traz em destaque a imagem do ator José Wilker, que interpretou o alferes. Muito diferente das obras anteriores que lidaram com a mesma temática, aqui houve uma outra visão da história retratada na tela, na qual não se pretende reconstituir o passado e em que o naturalismo foi totalmente descartado. Mesmo utilizando-se de textos de época (como a poesia dos inconfidentes e os relatos presentes nos autos de julgamento), percebe-se que os diálogos foram declamados (poemas de Cecília Meirelles compuseram o roteiro).

Visualmente o que mais se aproximou de uma reconstituição histórica foi o recurso cenográfico da ambientação nos casarões de Minas Gerais. O espectador percebe a todo o momento as movimentações de câmera, o que não ocorre em obras de teor histórico

³⁴⁸ Primeiro filme a cores do cinema brasileiro, a obra, ambientada na década de 1940 trata de uma rebelião de estudantes e sua estrutura narrativa se assemelha à Inconfidência Mineira. Disponível em: <https://ufop.br/noticias/graduacao/50-anos-da-ufop-e-tema-de-exposicao-de-estudantes>. Acesso em: 05 jan. 2021.

³⁴⁹ BERNARDET, Jean-Claude. *Piranha no mar de rosas*. São Paulo: Nobel, 1982, p. 57.

preocupadas com uma narrativa naturalista. Sobre este trabalho de Joaquim Pedro, Jean-Claude Bernardet ressaltou que:

Joaquim Pedro procede a uma crítica que salienta a ausência, por parte desses conjurados, de uma atitude ativa, de um projeto revolucionário seu afastamento do povo, seus vínculos com a elite brasileira. *Os inconfidentes* são, basicamente, pessoas que falam, cuja ação se resume e se esvazia na palavra e cuja inação nela se sublima. Por isso, tudo se organiza no filme para ressaltar a fala dos personagens; as construções simétricas constituem como que um palco teatral tradicional para a fala dos personagens.³⁵⁰

No entanto, e esta foi posteriormente a resposta de Fernando Coni Campos com seus *Ladrões*, o filme de Joaquim Pedro resvalou na própria crítica, uma vez que a obra não foi bem aceita junto ao público (considerada muito hermética) perante a mesma situação, uma vez que não houve esse alcance. O diálogo com a violência do período em que o filme foi feito encontra-se explícito com o próprio cartaz, que se refere a uma cena de tortura³⁵¹.



Figura 54 – cartaz do filme *Os inconfidentes* (1971), de Joaquim Pedro de Andrade, com José Wilker no papel de Tiradentes.³⁵²

³⁵⁰ BERNARDET, Jean-Claude. *Piranha no mar de rosas*. São Paulo: Nobel, 1982, p. 75.

³⁵¹ Em relação ao filme de Joaquim Pedro muitos trabalhos acadêmicos na área de história permitiram uma análise aprofundada de suas nuances e riquezas. Contudo, talvez o estudo mais completo continue sendo o pioneiro trabalho de Alcides Freire Ramos, *Canibalismo dos fracos*. Cf. RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil*. Bauru, SP: Editora EDUSC, 2002.

³⁵² Disponível em: <http://www.bcc.org.br/cartazes/449725>. Acesso em: 17 fev. 2020.

Então, ainda que no plano subliminar, parece que tem aqui uma leitura da própria resistência à Ditadura Militar. Lembrando que o começo dos anos 1970 colocam as organizações de luta contra a ditadura nesse mesmo impasse, a ausência de base social, de clamor popular, e projetos de rebelião fracassados. Especificamente em relação ao cineasta Joaquim Pedro de Andrade, em duas ocasiões (1966 e 1969) ele foi preso – e essa experiência se transparece em um filme de estrutura narrativa intencionalmente claustrofóbica³⁵³.

O filme de 1977 estrelado por Adriano Reyes, em contrapartida, foi o tipo de obra cinematográfica ideologicamente alinhado com os governos militares da ditadura. Afirmou a heroicidade de Tiradentes (conforme geralmente ocorreu em outras releituras cinematográficas). Um filme cujo conceito de história centrou-se num culto à personalidade. Não muito diferente das antigas encenações da Paixão de Cristo para o cinema, o filme de Vietri seguiu uma linha narrativa na qual partiu-se do princípio de que o teor de sua trama já era conhecido do público. A esse respeito, Bernardet destacou que:

As motivações de Tiradentes não são pessoais e são nobres, o que vem a significar que elas são morais e a-históricas. É um ideal atemporal de liberdade que move Tiradentes, e a história lhe fornece apenas as circunstâncias para a concretização desse ideal, o que é confirmado pelo aparecimento, na parte final do filme, do filho de Tiradentes, que tem o mesmo nome do pai e a mesma mania vocacional: solta passarinhos. Assim, a não ser a óbvia citação da derrama, a história encontra-se, no filme de Vietri, totalmente desestruturada.³⁵⁴

Essa interpretação naturalista procurou trazer um sabor de cotidiano para seu espectador, reforçando o caráter heroico do alferes, sem discussões aprofundadas – ou seja, personagens sem camadas, superficiais. De acordo com Jean-Claude Bernardet e Alcides Freire Ramos, a estética naturalista em filmes históricos (especialmente presente em filmes como o de Geraldo Vietri ou o *Independência ou morte*, de Carlos Coimbra, em 1972):

(...) o filme histórico naturalista oferece às pessoas a ilusão de estarem diante dos fatos narrados (o que não se restringe ao filme histórico, pois, em geral, toda a produção ficcional de estilo hollywoodiano está sujeita a este mecanismo ilusionista). Há aqui o ocultamento da linguagem, pois esta adquire total transparência. Desta maneira, o espectador não se pergunta em qual linha teórica a história do filme está sendo contada. Ela é mostrada como se fosse a única interpretação do fato, e a linguagem assume um papel fundamental.

³⁵³ Cf. BENTES, Ivana. *Joaquim Pedro de Andrade: a revolução intimista*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

³⁵⁴ BERNARDET, Jean-Claude. *Piranha no mar de rosas*. São Paulo: Nobel, 1982, p. 70.

(...) a estética naturalista constitui-se mediante uma manipulação muito particular do conjunto dos elementos que compõem a linguagem cinematográfica: comportamento da câmera, noção de continuidade, decupagem clássica, construção do espaço, relações da imagem com o som e, por fim, interpretação dos atores.³⁵⁵

O tom, inclusive, para esse formato narrativo, onde foi nítido um alinhamento com a ditadura vigente, apareceu no trecho em que o próprio Joaquim José em tom afirmativo ressaltou que revoluções acontecem em quartéis... Cabe reforçar que justamente algumas dessas obras de cunho histórico, realizadas entre 1976 e 1977, foram realizadas pelo mesmo diretor, Geraldo Vietri³⁵⁶.

Importante ressaltar os contornos que tomaram a imagem de Tiradentes após o Golpe de 1964, estando totalmente atrelada ao Estado, por meio de leis e decretos (4.897/65 e 58.168/66, respectivamente): patrono da nação brasileira e o modelo oficial com a barba e cabelos compridos. Ainda de acordo com Míriam Rossini,

De certa forma não deixa de ser irônica esta relação dos militares com a Inconfidência: é certo que eles queriam reforçar um mito, um herói nacional militar que sonhou com a independência do país, e desta forma marcar um compromisso com o nacionalismo e com o patriotismo. Mesmo assim, não deixa de ter um duplo sentido esse herói, afinal Tiradentes é o herói vencido, torturado, morto e esquartejado por um regime também “discricionário”.³⁵⁷

A mesma década de 1970 viu também a produção de um curta-metragem também pautado nessa perspectiva moralista da história oficial da ditadura, Tiradentes, de Paulo José de Souza, em que se mantém a mítica imagética do alferes. A imagem da figura 55 (cena do filme),

³⁵⁵ BERNARDET, Jean-Claude; RAMOS, Alcides Freire. *Cinema e história do Brasil*. São Paulo: Contexto; Editora da Universidade de São Paulo, 1988, p. 15.

³⁵⁶ Descendente de italianos, Geraldo Vietri (São Paulo, 1930 – São Paulo, 1996). Foi um dos principais nomes da televisão brasileira entre as décadas de 1950 e 1970, tendo dirigido sucessos da TV Tupi como *Antônio Maria* (1968-1969) e *Nino, o italianinho* (1969-1970). No cinema iniciou sua carreira como assistente de direção na Cia Maristela, nos anos de 1950. No cinema, mesmo não tendo obtido o mesmo reconhecimento obtido na televisão. Transitou entre gêneros diversos, do melodrama à comédia erótica, passando pelos filmes históricos biográficos e adaptações literárias. Considerado uma personalidade controversa, politicamente conservador, foram sob sua direção as adaptações de *Senhora* (1976), *Iaiá Garcia* (1977, que recebeu por título *Que estranha forma de amar*), além do filme sobre Tiradentes. Disponível: www.teledramaturgia.com.br/geraldo-vietri. Acesso em: 09 mar. 2021. Sobre o diretor, pela Coleção Aplauso, há um título a seu respeito. Cf. LEDESMA, Vilmar. *Geraldo Vietri: disciplina é liberdade*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010. Ver também: MIRANDA, Luiz F. A. *Dicionário de cineastas brasileiros*. São Paulo: Art Editora; Secretaria de Estado de Cultura, 1990, p. 355.

³⁵⁷ ROSSINI, Míriam de Souza. *As marcas do passado: o filme histórico como efeito de real*. Tese (Doutorado). Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em História da UFRS, 1999, p. 166.

conforme seguem abaixo trás uma noção sobre sua produção e formato da reconstituição feita:



Figura 55 – Adriano Reyes, no papel de Tiradentes no filme *O mártir da independência* (1977), direção de Geraldo Vietri, fotografia de Waldir Silva.³⁵⁸

No entanto, não deixa de ser pertinente uma das críticas da época que mostraram já o tipo de apropriação feita sobre a personagem histórica Tiradentes e o quanto essa versão aglutinou ao modelo da história oficial divulgada pela ditadura militar em 1977. Especificamente neste filme de Vietri, Adriano Reyes personificou o próprio herói folhetinesco idealizado: sem máculas ou vícios; o homem honrado que almeja a libertação do jugo português.

A crítica da época trouxe suas considerações sobre o tom do filme, com seus ares de novela, além da quantidade de imprecisões históricas o que apenas ressalta que os detalhes são o menos importante, uma vez que se pretende lidar com o conhecimento comum que se tem sobre o evento em si. A **Figura 56**, com o destaque e a legenda da imagem para a crítica mostram essa associação do alferes como um messias prestes a se sacrificar pelo povo:

³⁵⁸ Disponível em: < <http://www.bcc.org.br/fotos/829928>>, sob o código FB_0959_002. Acesso em fevereiro de 2020.

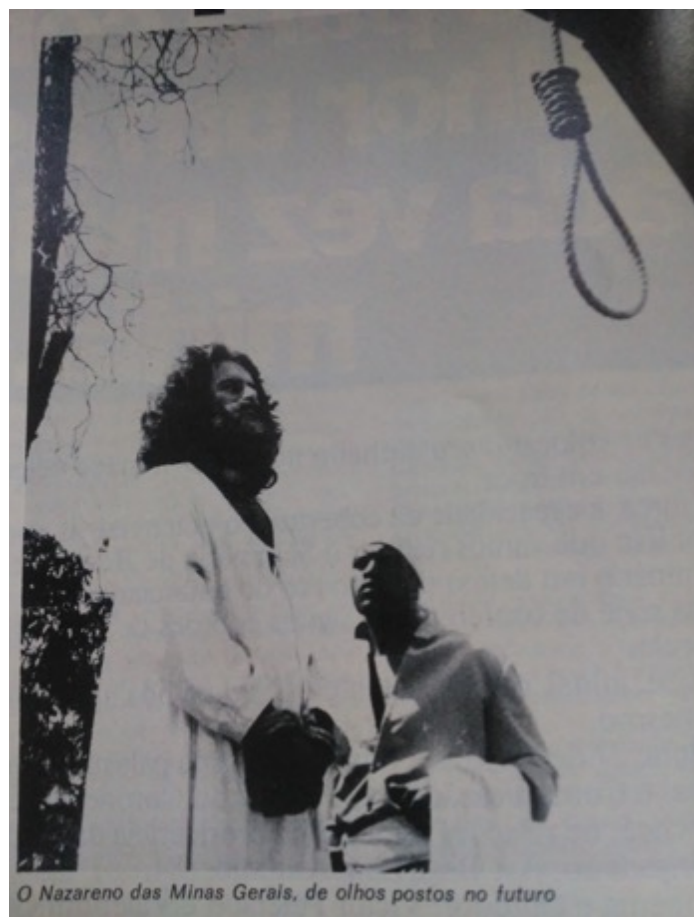


Figura 56 – Tiradentes na forca³⁵⁹

A matéria da revista inicia com as seguintes palavras:

Cada historiografia tem o cinema que merece. Sendo a historiografia brasileira o que é – uma história oficial, fixada nos vencedores, nas classes dominantes e nos mitos –, não haveria por que nos espantarmos com o filme *O mártir da independência: Tiradentes*. Tudo passaria em brancas nuvens, se o filme não se detivesse num dos poucos heróis que poderia incorporar a história dos vencidos. O que, evidentemente, acompanhando a conjuntura atual, não foi realizado.³⁶⁰

O que não deixa de ser o tipo de representação da história nesse modelo de filme do gênero e em especial no que se refere a algumas das obras realizadas à época da ditadura com patrocínio efetivado pela Embrafilme. Apesar de seu estilo folhetinesco com uma narrativa de telenovela (e tendo sido dirigida por um diretor oriundo deste veículo, caso de Geraldo

³⁵⁹ PINHEIRO, Paulo Sérgio. “História filmada: o herói disponível”. In: *Isto é*. N. 19, 4 de maio de 1977, ano 1. São Paulo: Encontro Editorial, p. 62-63.

³⁶⁰ Ibid

Vietri) não parece ter sido o caso, conforme as palavras de Paulo Sérgio Pinheiro (que comparou a interpretação de Adriano Reis no papel do alferes a um misto de galã entre Ricardo Montalban e Fernando Lamas):

(...) a direção se esmerou em construir personagens laterais que pouco agregam à compreensão do problema histórico. Talvez para contabilizar os sentimentos dos espectadores do filme com os telespectadores de novela. (...)

A Inconfidência em si é retratada como se fosse obra de um bando de tresloucados, cujo estado de espírito; e reforçado pelo olhar esgazeado de todos os participantes. (...)

Para os últimos retoques do personagem só faltava o camisolão branco. Dentro dele, Adriano Reis, bigodes descomunais, enfrenta o nó da força e os espectadores são, ufal!, liberados. Poderão voltar para seus lares, continuando a acalantar os doces cromos do inútil mártir da Inconfidência que adornavam seus manuais escolares. E o Tiradentes, esvaziado, herói em disponibilidade para outros tempos.³⁶¹

Todas essas representações da Inconfidência no cinema fazem parte de uma construção acerca da qual uma filigrana de diversas tessituras se desenhou em obras literárias e pinturas especialmente, cujo contexto vai além de quando temporalmente ocorreram os fatos, mas sim com o advento da República no Brasil. Em estudo sobre essa construção no âmbito das artes plásticas, Maria Alice Milliet destacou como se deu a heroificação de Joaquim José da Silva Xavier ao *status* de patrono do Brasil:

De herói republicano, Tiradentes passa, com o tempo, a simbolizar a vontade de afirmação nacional. Nenhum outro protagonista da nossa história excede-o em popularidade. Tem o carisma dos personagens trágicos, submetido que foi às piores provações. Desde a traição até a prisão, a força e o esquartejamento, nada lhe foi poupado.³⁶²

Com o intuito de constituir um panteão de heróis ao regime republicano, buscou-se no passado essa representatividade de maneira que esta nova forma de organização política se legitimasse no imaginário coletivo. E, nesse sentido, Tiradentes foi o melhor caminho de apropriação. Em outras palavras, recorrendo-se ao passado. Como bem atestou Roland Barthes,

O mito é uma fala. Naturalmente, não é uma fala qualquer. São necessárias condições especiais para que a linguagem se transforme em mito. Mas o

³⁶¹ PINHEIRO, Paulo Sérgio. “História filmada: o herói disponível”. In: *Isto é*. N. 19, 4 de maio de 1977, ano 1. São Paulo: Encontro Editorial, p. 63.

³⁶² MILLIET, Maria Alice. *Tiradentes: o corpo do herói*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 11.

que se deve estabelecer solidamente desde o início é que o mito é um sistema de comunicação, é uma mensagem. Eis por que não poderia ser um objeto, um conceito, uma ideia: ele é um modo de significação, uma forma. (...) O mito não se define pelo objeto da sua mensagem, mas pela maneira como a profere.³⁶³

As **figuras 57 e 58**, ambas de Décio Villares (em 1890 e 1928, respectivamente) denotam aspectos como uma primeira elaboração visual (**figura 57**) que terá sua recorrência posteriormente, de maneira a propagar uma leitura que alimentará esse mito, em sua leitura idealizada. Mesmo com toda a batalha historiográfica sobre sua importância, Tiradentes, como destacou José Murilo de Carvalho, transcendeu tudo isso.



Figuras 57 e 58 – litogravura e quadro a óleo de Tiradentes, ambos por Décio Villares, em 1890 e 1928, respectivamente³⁶⁴

Ainda de acordo com José Murilo de Carvalho,

³⁶³ BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongiorno e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 10ª edição, 1999, p. 131.

³⁶⁴ Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/blogs/renato-prelorenzou/tiradentes-o-mecanismo-e-as-versoes-da-historia/>. Acesso em: 28 mar. 2022. Figura 32 disponível em: Disponível em: <https://ensinarhistoria.com.br/tiradentes-esquartejado-uma-leitura-critica/decio-villares1928/> (acesso em 28/03/2022). No caso da Figura 32, ela se encontra no Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), com 62 cm x 50,4 cm. Cf. TIRADENTES. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3468/tiradentes>. Acesso em: 06 de Jun. 2020. Verbetes da Enciclopédia.

O domínio do mito é o imaginário que se manifesta na tradição escrita e oral, na produção artística, nos rituais. A formação do mito pode dar-se contra a evidência documental; o imaginário pode interpretar evidências segundo mecanismos simbólicos que lhe são próprios e que não se enquadram necessariamente na retórica da narrativa histórica.³⁶⁵

As representações do alferes presentes nas figuras **51** e **52** (nas primeiras duas versões para o cinema sobre a Inconfidência Mineira) condizem, por exemplo, com as percepções midiáticas de uma história tradicional voltada para uma perspectiva de reconstrução fidedigna dos fatos. Em muito se assemelham estas representações com pinturas já consagradas sobre o tema, como no caso seguinte, no quadro de Oscar Pereira da Silva (**Figura 59**) ou na pintura de José Wasth Rodrigues (**Figura 60**). No caso da versão de 1917, cabe recordar que temporalmente se aproximava de outra pintura de extrema força ao caráter construído de Tiradentes como herói nacional, *Tiradentes esquartejado* (1893), de Pedro Américo (**Figura 61**).

O que desejo reforçar aqui é justamente essa ideia de uma “tradição” que foi elaborada com a Proclamação da República e que trouxe à tona a figura do alferes como grande herói da nação em sua nova fase de estruturação política. Cabe aqui, inclusive, utilizarmos-nos do termo “tradição inventada”, conforme elaborado por Eric J. Hobsbawn:

Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado.³⁶⁶

E, dentro destas leituras imagéticas da figura histórica de Tiradentes veremos uma confluência de representações que se deram nos mais diversos campos. E, talvez, dentre as imagens elaboradas nas artes plásticas, a de maior impacto tenha sido o quadro de Pedro Américo, de 1893. A seu respeito, destacou Consuelo Alcioni B. D. Schlichta:

Certamente, *Tiradentes esquartejado*, tanto quanto *Independência ou morte*, é uma das mais reproduzidas em livros escolares. Mas, assim como a transformação do Sete de Setembro em data nacional não ocorreu da noite para o dia e sim mediante um longo processo de elaboração de um mito que tem a sua própria história, é apenas no contexto da República que a

³⁶⁵ CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 58.

³⁶⁶ HOBBSAWN, Eric. J. “Introdução: a invenção das tradições”. In: HOBBSAWN, Eric. J.; RANGER, Terence (orgs.). *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 2012, p. 9.

figura de Tiradentes é alçada a herói nacional. O sacrifício de Tiradentes, assumindo toda responsabilidade, e a transformação da sua morte em um espetáculo para intimidar a população, foram decisivos para a sua mitificação e contribuíram para manterem-se vivas a memória do acontecimento e a simpatia dos inconfidentes.³⁶⁷

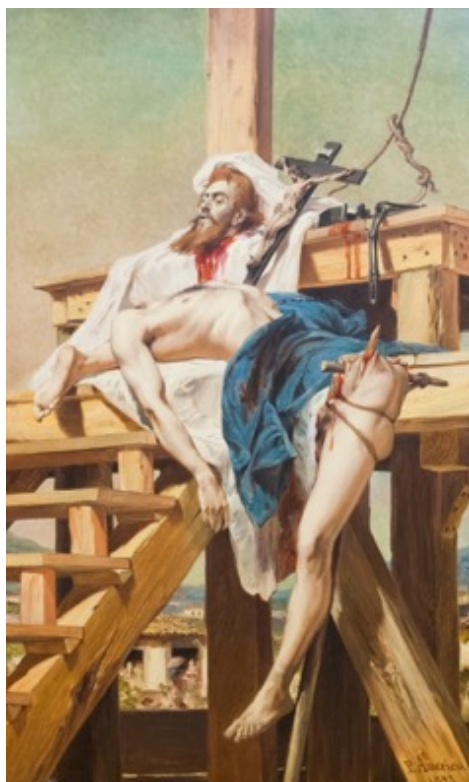


Figura 59– *Tiradentes esquartejado* (1893), Pedro Américo, óleo sobre tela, 270 cm x 165 cm, Museu Mariano Procópio.³⁶⁸

³⁶⁷ SCHLICHTA, Consuelo Alcioni Borba Duarte. *A pintura histórica e a elaboração de uma certidão visual para a nação no século XIX*. Tese (Doutorado), PPGHis – UFPR. Curitiba: Setor de Ciências, Letras e Artes, 2006, p. 179.

³⁶⁸ CARVALHO, José Murilo de. Op. cit., p. 98.



Figura 60 - *Retrato de Joaquim José da Silva Xavier* (1922), Oscar Pereira da Silva, pintura, óleo sobre tela, 154 cm x 71 cm. Acervo do Museu Paulista da USP

José Murilo de Carvalho destacou o quanto a pintura foi um instrumento na construção desta narrativa sobre o heroísmo inconfidente com o advento da República em 1889:

Em torno da personagem histórica de Tiradentes houve e continua a haver intensa batalha historiográfica. Até hoje se disputa sobre seu verdadeiro papel na Inconfidência, sobre sua personalidade, sobre suas convicções, sobre sua aparência física. Não me interessa aqui tal discussão. Não pretendo entrar no debate se Tiradentes era líder ou um mero seguidor, se era um revolucionário ou um simples falastrão, se era pobre ou rico, branco ou mulato, simpático ou mal-encarado. Ou melhor, essa discussão só me interessa enquanto relevante para a construção da mitologia. É certo que a preocupação com a construção do mito afeta e condiciona o debate historiográfico. Mas ela transcende tal debate, desenvolve-se dentro de um campo de raciocínio que extravasa os limites e os cânones da historiografia, pelo menos da historiografia praticada nesse caso.³⁶⁹

Em diferentes momentos, utilizando-se do cinema, a *persona* de Tiradentes de acordo com as construções imagéticas presente nessa memória coletiva. A Conjuração Mineira remete, grosso modo, aos ideais de liberdade que serão então apropriados politicamente dentro de uma perspectiva ideológica. Em outras palavras, em circunstâncias políticas diversas ocorreria uma determinada evocação de Tiradentes e, entendo que por extensão,

³⁶⁹ CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 57-58.

isto também pode se relacionar às narrativas cinematográficas, como tivemos a oportunidade de ver até aqui³⁷⁰. Isto não implica afirmar que toda representação se adequou a uma política dominante; filmes como o de Joaquim Pedro e também de Fernando Coni Campos (a ser analisado em seguida) de fato utilizaram-se da memória coletiva oferecendo uma outra releitura. O que eles têm em comum; e os outros que veremos adiante? São perceptíveis os diferentes usos políticos, a luta contra o Estado Novo, a “revolução” de 1964 e a exaltação dos militares como esteio da República etc. Contudo, mantêm o tom monumental, épico. Em Joaquim Pedro, numa narrativa menos épica e mais trágica, a figura heroica é problematizada. E com *Ladrões de cinema*, conforme se apresentará, há a comédia, a carnavalização, mas sem deixar de mostrar o enfoque épico (especialmente pelo uso da poesia).

O filme dirigido por Carmen Santos, de 1948, (cuja turbulenta produção ao longo de dez anos mereceria uma pesquisa à parte) e a produção de Geraldo Vietri, em pleno período ditatorial no Brasil, compõem construções nacionalistas alimentadas pelo mito republicano sedimentado sobre a figura histórica do alferes.

Em outras palavras, pode-se aqui inferir que tanto o Tiradentes interpretado pelo paulistano Rodolfo Mayer (1910-1985), como o alferes do português Adriano Reys (1933-2011) contribuíram na sedimentação de – nos dizeres de Marilena Chauí – dos mitos fundadores do país³⁷¹. A pintura histórica do século XIX, início do século XX por sua vez, alimentou e inspirou a configuração cinemática de filmes que versaram sobre os mesmos temas (o que mais adiante discutirei com o trabalho de Ana Carolina, *A primeira missa ou tristes tropeços, enganos e urucum*). Obras como a de Aurélio Figueiredo (**Figura 62**) ou a de Décio Villares (**Figura 63**) são apenas alguns dos exemplos notórios da construção deste mito que avançou pelo cinema.

³⁷⁰ Com um recorte mais centrado em livros didáticos e notícias de jornais à época da Ditadura Militar, a dissertação de Aline Fonseca Carvalho nos oferece um panorama a respeito dessa construção sobre Tiradentes. Cf. CARVALHO, Aline Fonseca. *A convivência de um legado adequável: representações de Tiradentes e da Inconfidência Mineira durante a Ditadura Militar*. Dissertação (Mestrado). Belo Horizonte: UFMG, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de Pós-Graduação em História, 2006.

³⁷¹ CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.



Figura 61 – *O alferes Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes* (1940), José Wash Rodrigues, pintura, óleo sobre tela, Museu Histórico Nacional (RJ)

As imagens das **figuras 61 e 62**, mesmo que temporalmente distantes, também se configuraram como referenciais de representação. No caso da pintura de José Wash Rodrigues, em pleno Estado Novo, a vestimenta militar. Não se tem o momento da pena de morte, mas o homem, o militar. Sua contraposição – tal como o quadro de Pedro Américo, é a obra de Aurélio Figueiredo, de 1893, quando se buscava solidificar os heróis do novo regime político no imaginário coletivo. A esse respeito, Maria Alice Milliet ressaltou que

Não faz sentido separar o iconográfico do cultural e do político porque, no imaginário do herói essas manifestações estão intimamente associadas. Resta referi-las a um quadro maior no qual elas encontram sua razão de ser e, ao mesmo tempo, criam razões para ser: o herói tem na aspiração republicana seu fundamento e sua permanente celebração, contribuindo, na República, para a difusão e conservação do sentimento patriótico.³⁷²

No entanto, em meio a tantas representações, é como se houvesse um “esquartejamento de sua memória”³⁷³, como bem destacou José Murilo de Carvalho. Apenas mais recentemente uma extensa biografia do alferes foi publicada e que pode assim, conferir alguma luz além de toda essa mitologia sobre a Inconfidência³⁷⁴.

³⁷² MILLIET, Maria Alice. *Tiradentes: o corpo do herói*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 21.

³⁷³ CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 73.

³⁷⁴ FIGUEIREDO, Lucas. *O Tiradentes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.



Figura 62 – *O martírio de Tiradentes* (1893), de Aurélio Figueiredo, óleo sobre tela. 57 cm x 45 cm, Museu Histórico Nacional (MHN), Rio de Janeiro.

Antes de retomar as versões para o cinema sobre a Inconfidência Mineira, quero me ater antes a dois grandes murais mais recentes que retrataram o mesmo evento: os murais de Cândido Portinari (1948-1949) e o de João Câmara Filho (1981-1986), **Figuras 64 e 65**, respectivamente. Em ambos os trabalhos, a perspectiva de mostrar de maneira didática aos olhares do espectador o que fora este evento.

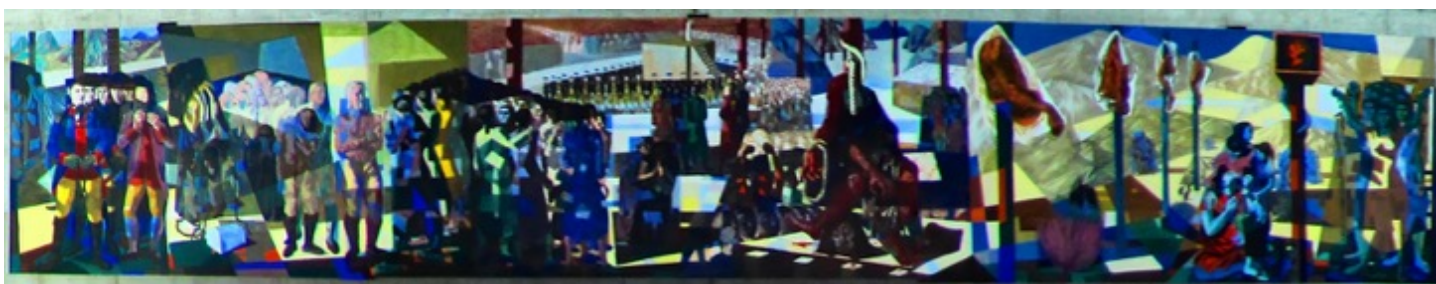


Figura 64 – *Painel Tiradentes* (1948-1949), de Cândido Portinari, têmpera sobre tela, 309 x 1787cm, Fundação Memorial da América Latina (São Paulo, SP).³⁷⁵

³⁷⁵

Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9e/Painel_Tiradentes_%28cropped%29.jpg. Acesso em: 04 de abr. 2022.

No caso do painel de João Câmara Filho, ele insere-se em um outro momento da história do Brasil, com a Nova República e o fim da Ditadura Militar no país. Em ambos os casos, a apresentação do evento em dimensões monumentais que afirmam por mais uma vez a força de toda a mítica que envolve o evento e a maneira como se apropriou e representou a figura do alferes. O painel de Portinari, por outro lado, trouxe uma outra leitura ao colocar de maneira presente em todas as partes que compõem a obra a figura do povo. Curiosamente, Fernando Coni Campos, antes de filmar *Ladrões de cinema*, realizou um curta-metragem sobre este painel de Portinari em 1975. E, cabe destacar, conforme veremos mais adiante, em ambos a forte presença do povo³⁷⁶.

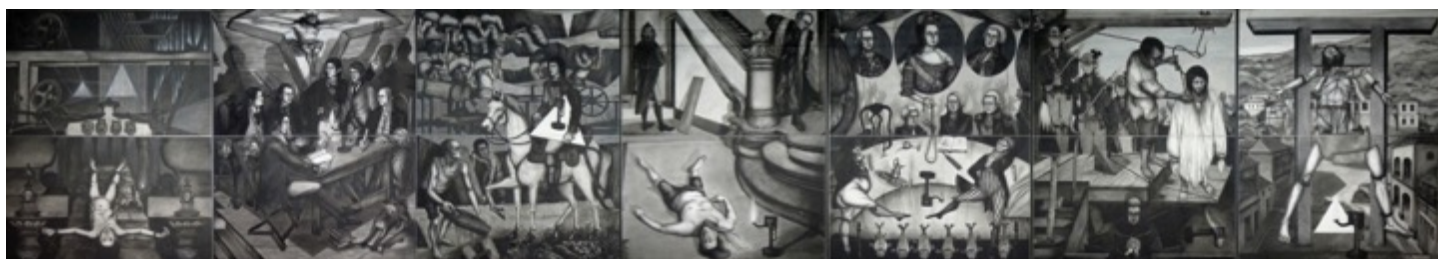


Figura 65 – *Painel da Inconfidência Mineira* (1981-1986), de João Câmara Filho, acrílico sobre tela, 400cm x 700cm, Panteão da Pátria Tancredo Neves, Brasília, DF.³⁷⁷

Em meio a todas essas leituras sobre Tiradentes, cabe destacar a menção de Roland Barthes sobre a configuração de um mito:

Passando da história à natureza, o mito faz uma economia, abole a complexidade dos atos humanos, confere-lhe a simplicidade das essências, suprime toda e qualquer dialética, qualquer elevação para lá do visível imediato, organiza um mundo sem contradições, porque sem profundidade, um mundo plano que se ostenta em sua evidência, cria uma clareza feliz: as coisas parecem significar sozinhas, por elas próprias.³⁷⁸

De volta às versões para o cinema, nas versões seguintes, de 1972, 1999 e 2017, outras perspectivas na representação da figura do alferes, buscando um refinamento na

³⁷⁶ Infelizmente não tive acesso a este trabalho de Coni Campos. Com a pandemia especialmente tornou-se bastante difícil o acesso à Cinemateca Brasileira e algumas páginas do YouTube com a proposta de divulgação da filmografia brasileira foram canceladas, caso de Cinemateca Popular Brasileira.

³⁷⁷ Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Painel_da_Inconfidência_Mineira,_João_Câmara_Filho.jpg. Acesso em: 12 abr. 2022.

³⁷⁸ BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 10ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999, p. 163-164.

reconstituição de época, mas de maneira a afastarem-se dessa extrema supervalorização ufanista, muito própria dos filmes anteriores. A própria caracterização de seus protagonistas nos oferece essa leitura, conforme podemos observar nas figuras 66, 67 e 68, com atores José Wilker (1944-2014), Humberto Martins (1961-) e Júlio Machado (1981-), respectivamente:



Figura 66 – José Wilker no papel de Tiradentes em *Os inconfidentes* (1972), direção e roteiro de Joaquim Pedro de Andrade³⁷⁹.

O filme *Tiradentes* (1999), dirigido por Oswaldo Caldeira, foi resultado de sua tese de doutoramento, na qual se propôs a uma visão menos maniqueísta das personagens, com destaque para outras personagens. De acordo com Míriam de Souza Rossini,

O herói da nação não quer ser conhecido apenas pelos seus codinomes, mas pelo seu nome, Joaquim José da Silva Xavier. Ele também exige para si o direito de ter uma personalidade própria, não quer ser nem mito, nem Cristo, quer ser homem, quer ser indivíduo.³⁸⁰

³⁷⁹ Disponível em: <http://www.joaopessoa.pb.gov.br/estacine-exibe-os-inconfidentes-e-o-setimo-selo-neste-final-de-semana/>. Acesso em: 20 mai. 2020

³⁸⁰ ROSSINI, Míriam de Souza. *As marcas do passado: o filme histórico como efeito de real*. Tese (Doutorado). Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em História da UFRS, 1999, p. 177.



Figura 67 – Humberto Martins no papel título do filme *Tiradentes* (1998), com direção e roteiro de Oswaldo Caldeira, aqui em cena com André Mattos.³⁸¹

A última adaptação para as telas do cinema sobre a vida do alferes trouxe um olhar mais cru e menos idealizado. No entanto, mesmo assim, o início do filme é com uma imagem pouco abordada, ainda que explorada pelas artes com a cabeça do alferes e estabelece que através dele, o decapitado, é que se prefigura toda a narrativa. A **Figura 68**, com o perturbador close de Júlio Machado no papel principal denota o quanto esta leitura difere de versões anteriores que chegaram ao modelo folhetinesco de idealização do herói nacional.



Figura 68 – Júlio Machado, no papel título de *Joaquim* (2017), direção de Marcelo Gomes.³⁸²

E não foi apenas o cinema quem trouxe à tona a memória sobre a Inconfidência e seu mártir. Por mais de uma ocasião, Tiradentes foi tema de samba enredo em escolas de samba. Em 1949, o G. R. E. S. Império Serrano levou em seu desfile a canção *Exaltação a*

³⁸¹ Disponível em: <https://jeitodecontar.wordpress.com/2017/04/21/tiradentes-veja-filmes-sobre-outros-martires-da-historia-mundial/> Acesso em: 04 mai. 2020.

³⁸² Disponível em: <https://cinemaemcena.com.br/coluna/ler/2292/entrevista-joaquim-e-julio-dois-seculos-as-mesmas-inquietacoes>. Acesso em: mai. 2020.

Tiradentes (composto por Estanislau Silva, Mano Décio e Penteadó) e ganhou o prêmio principal entre as demais agremiações. De maneira mais ampla, também em composição de Mano Décio (em parceria com Manoel Ferreira e Silas de Oliveira) para o Império, *Heróis da liberdade* também fez referência a Tiradentes e aos Inconfidentes, desta vez com o 4º lugar do Grupo 1 no Carnaval de 1969. Histórias em quadrinhos, como a coleção *Grandes figuras*, publicada na década de 1950 é apenas um dos inúmeros exemplos que abrangem também a literatura (o *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meirelles, de 1953), conforme a **Figura 69**:



Figura 69 – capa da revista em quadrinhos sobre Tiradentes lançada pela editora EBAL em março de 1959³⁸³. Texto de Nair da Rocha Miranda e desenhos de Ramon Llampayas.

O âmbito teatral em torno da figura de Tiradentes será aqui em especial pertinente por sua direta relação com o longa-metragem de Fernando Coni Campos. O filme *Ladrões de cinema* aborda justamente a “verdade simbólica” (para usar a expressão de Míriam de Souza Rossini) sobre Tiradentes. De acordo com a autora:

É nas falas sobre Tiradentes que se percebe o que está em jogo: a sua verdade simbólica. Quer dizer, foram os discursos sobre Tiradentes que reconstruíram e reforçaram a imagem dele e foi no âmbito do discurso – embora estes discursos estivessem amparados num evento real, historicamente datado – que ele foi escolhido para representar a luta

³⁸³ É possível consultar toda a coleção na íntegra pelo site da EBAL. Disponível em: <http://guiaebal.com/index.html>. Acesso em: fev. 2021.

brasileira pela liberdade. Afinal, ele é o herói utópico que dá sua vida por um ideal, embora esse ideal não tenha sido vencido por ele.³⁸⁴

Com estreia em 21 de abril de 1967, o grupo Arena, com autoria de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, apresentou o espetáculo *Arena conta Tiradentes* (**Figura 43**). Seguindo a mesma linha do espetáculo anterior, *Arena conta Zumbi*, um fato histórico é representado de maneira a se ter uma leitura crítica do presente³⁸⁵. Utilizando-se do “sistema coringa” idealizado por Boal, onde os espetáculos apresentam um outro formato permitindo menor quantidade de atores em outra estrutura narrativa, será de grande inspiração para o filme de Fernando Coni Campos.



Figura 70 – Encenação da peça *Arena conta Zumbi*, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, com David José ao centro no papel de Tiradentes.³⁸⁶

Por fim, mesmo que posterior à realização do filme, o romance histórico *Joaquina, a filha de Tiradentes* serviu de inspiração para a telenovela *Liberdade, liberdade* (de 2016), onde os eventos relativos à Inconfidência Mineira tiveram espaço no primeiro episódio, com Thiago Lacerda no papel do alferes (**Figuras 71 e 72**).

³⁸⁴ ROSSINI, Míriam de Souza. *As marcas do passado: o filme histórico como efeito de real*. Tese (Doutorado). Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em História da UFRS, 1999, p. 226.

³⁸⁵ Cf. MAGALDI, Sábato. *Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1984. CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes: e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

³⁸⁶ Disponível em: <http://memoriasdaditadura.org.br/pecas/arena-conta-tiradentes>. Acesso em: 10 fev. 2021. Cf. ARENA Conta Tiradentes. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento388493/arena-conta-tiradentes>. Acesso em: 05 fev. 2021.



Figuras 71 e 72 – Thiago Lacerda na mais recente versão sobre a Inconfidência, na minissérie *Liberdade, liberdade* (2016)³⁸⁷

A história do alferes e a conjuração que não aconteceu chegou por algumas ocasiões a ser motivo de piada como se pode perceber em charges e obras literárias que buscaram narrar o evento em tom anedótico. Com um capítulo intitulado “A inconfidência maneira”, o humorista Marcelo Madureira, do grupo Casseta & Planeta fez um resumo sobre o fato em si, com direito à charge como esta abaixo.

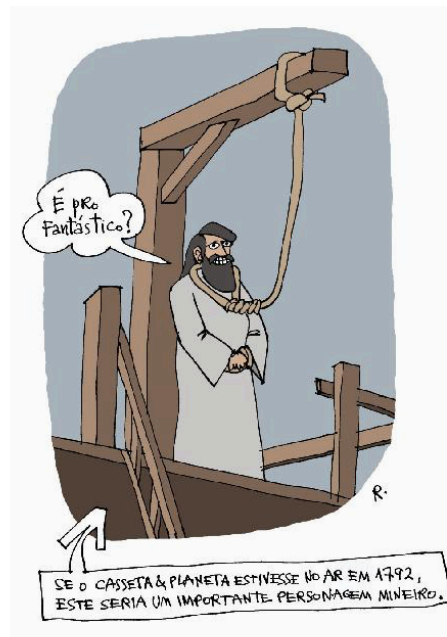


Figura 73 – charge de Reinaldo³⁸⁸

Também as charges que ilustram o livro de Carlos Eduardo Novaes, com ilustrações de César Lobo não deixaram de fazer piada com a imagem mais clássica do alferes, o momento de sua

³⁸⁷ Frames retirados do primeiro capítulo. Minissérie completa, disponível na plataforma de *streaming* Globoplay, inspirada no livro *Joaquina, filha do Tiradentes*, de Maria José de Queiroz. Disponível: <https://globoplay.globo.com/v/4949966/?s=0s>. Acesso em: 08 de abr 2022.

³⁸⁸ BUENO, Eduardo (org.). *Brasil do Casseta*: nossa história como você nunca viu. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2018, p. 74.

morte. Conforme a **Figura 74**, seguindo a tônica da história do Brasil como uma grande telenovela, eis como fora representada a cena:



Figura 74 – Tiradentes na forca, ou “capítulo 7 da novela”.³⁸⁹

Seguindo a linha de humor característico do grupo, sem muitas sutilezas, o anacronismo e a direta identificação com o momento em que se encena a piada são os principais gatilhos cômicos, além do uso de um estratagema já conhecido das teorias sobre o riso, no caso a de superioridade. Também Mendes Fradique, em 1922, não deixou de mencionar em tom farsesco o que foi o movimento inconfidente, no caso fazendo troça com nomes e políticos de sua época³⁹⁰. Por mais uma vez percebe-se que nesse tipo de humor, ao utilizar-se de passagens da história, a conexão com os dias atuais está presente nestes autores.

Passemos aqui à leitura dada por Fernando Cony Campos sobre os inconfidentes por uma outra perspectiva, ao trazer um outro olhar sobre o evento e o mito de Tiradentes.

5.3 Um diretor, um samba e o desejo de fazer cinema: a gênese de um filme

³⁸⁹ NOVAES, Carlos Eduardo. *História do Brasil para principiantes: de Cabral a Cardoso, 500 anos de novela*. Ilustrações de César Lobo. São Paulo: Ática, 1998, p. 128.

³⁹⁰ FRADIQUE, Mendes. *História do Brasil pelo método confuso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 119-121.

Alferes e inconfindentes nas artes plásticas, no cinema, no carnaval e até mesmo em produções teatrais ou histórias em quadrinhos... Um longo percurso no qual se inter cruzam diferentes referenciais que constituem uma memória visual a respeito deste fato, destas personagens até chegarmos à composição da obra cinematográfica que tanto sucesso fez no ano de 1977: *Ladrões de cinema*, dirigido pelo cineasta baiano Fernando Coni Campos, filme aparentemente hoje pouco lembrado³⁹¹. Dirigido pelo cineasta baiano Fernando Cony Campos (1933-1988), a trama narra as aventuras de um grupo (fantasiados de indígenas) de moradores do morro do Pavãozinho (RJ) que rouba os equipamentos de filmagem de uns estrangeiros (norte-americanos) que faziam imagens do Carnaval carioca. A ideia inicial era a de venderem os equipamentos para então dividirem o conseguido com o roubo. Entretanto, tudo muda quando um dos membros do grupo, Fuleiro (interpretado por Antônio Pitanga) se transforma como que enfeitiçado pela magia do cinema; da mesma forma que Luquinha (interpretado por Milton Gonçalves). Assim, o que antes era um roubo torna-se uma grande ideia de filmagem, onde seria realizado um filme histórico e sobre Tiradentes!

Dono de uma pequena (e não por vontade própria), mas elogiada filmografia, o baiano Fernando Coni Campos (nascido em 1933, no Recôncavo Baiano, no município de Conceição do Almeida) chegou a dizer que o cinema seria o melhor espaço para expressar-se através de imagens e palavras, de maneira a compor uma arte permeada pela poesia³⁹². Parte de uma geração de cineastas que eram, antes de tudo, cinéfilos, Fernando construiu uma obra pautada pela poesia sem, no entanto, ligar-se a algum movimento específico³⁹³. A

³⁹¹ Não foram encontradas referências de lançamentos em VHS ou DVD deste trabalho em especial. Até mesmo as notícias em jornais da época, mesmo com os diversos elogios à obra, começam a rarear a partir de 1980, conforme será analisado mais adiante. Filme completo no YouTube. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=3YHs_ebV2JQ&t=4068s. Acesso em: 25 jun. 2019. Também está disponível na plataforma MakingOff. Disponível em: <https://makingoff.org/forum/index.php?showtopic=54592>. Acesso em: 25 jul. 2019.

³⁹² CAMPOS, Fernando Coni. *Cinema: sonho e lucidez*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2003, p. 14.

³⁹³ Em outubro de 2020, Coni Campos foi homenageado na 44ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, com debates e exibição de seus trabalhos. Disponível em: <http://revistadecinema.com.br/2020/10/mostra-homenageia-fernando-coni-campos-com-exibicao-de-ladros-de-cinema-e-debate-virtual/>. Acesso em: 11 fev. 2021. A mostra inclusive teve momentos de debates ao vivo, como foi o caso do evento que reuniu Tânia Alves (cantora, atriz e protagonista de *O mágico e o delegado*), Antônio Pitanga (ator, diretor e protagonista de *Ladrões de Cinema*), Luis Abramo (filho de Fernando, cineasta e curador da obra do diretor) e Maria do Rosário Caetano (jornalista e crítica de cinema), com mediação de Joel Pizzini (pesquisador e cineasta). O debate em questão encontra-se disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9thw2EOrsQo>. Acesso em: 11 fev. 2021. Em dois de novembro de 2020, *Ladrões de cinema* foi projetado ao ar livre no Parque do Ibirapuera, em São Paulo, no primeiro evento ocorrido neste local desde março quando todas as atividades foram encerradas em virtude da pandemia do Corona-Vírus. A projeção do filme foi registrada pela equipe da 44ª Mostra em vídeo. Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=c-3SGoRKvi4&list=PL0-A1A0dcl6GzJJOh1dUWFuUuu8_SBbzd&index=93. Acesso em: 11 fev. 2021.

esse respeito, nas palavras do cineasta, “desenvolvi o amor pelo real não pela ideologia. Se me perguntassem o que é que eu odeio, eu diria que odeio as ideologias e as generalizações. Então os meus trabalhos sempre refletiram essa briga”³⁹⁴. Realizou ao todo sete longas-metragens entre 1964 e 1983³⁹⁵ e quatorze curtas-metragens entre 1964 e 1988³⁹⁶. Destes sete, seu último trabalho *O mágico e o delegado* (1983) o prêmio de melhor filme no 16º Festival Brasília do Cinema Brasileiro. Alguns anos antes, em 1977, *Ladrões de cinema*, foi premiado na categoria ator coadjuvante, com o troféu sendo entregue a Lutero Luiz.



Figura 75 – Fernando Coni Campos

Baiano de formação católica e posteriormente trotskista, Fernando teve problemas com a censura na liberação de seus trabalhos o que o levou a grandes intervalos temporais entre seus filmes. Formado pela Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, procurou em seus filmes um permanente diálogo com o tempo presente, considerando o cinema como um canal de sonho no qual se insere o espectador (o que tornaria este um veículo por vezes de complexa composição). Segundo o cineasta, em contraposição à televisão, arte diurna,

O cinema é a única arte noturna. Para se realizar é preciso que se apaguem as luzes e é na escuridão que o cinema acontece. É essa escuridão que o transforma num espetáculo muito particular. Porque o cinema é uma arte

³⁹⁴ CAMPOS, Fernando Coni. *Cinema: sonho e lucidez*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2003, p. 75.

³⁹⁵ Dentre os longas dirigidos por Cony Campos estão: *Morte em três tempos* (1964), *Viagem ao fim do mundo* (1967), *Um homem e sua jaula* (1967 -1968), *Uma nega chamada Teresa* (1970), *Sangue quente em tarde fria* (1970), *Ladrões de cinema* (1977), *O mágico e o delegado* (1983).

³⁹⁶ Dentre os curtas-metragens de Cony Campos estão os seguintes títulos: *Brasília, planejamento urbano* (1964), *Cristo flagelado* (1965), *Do grotesco ao arabesco* (1967), *Tarsila do Amaral* (1969, co-dirigido por David Neves), *Rebolo Gonzales* (1973), *Painel Tiradentes-Portinari* (1975), *Art-nouveau* (1979), *O sol do labirinto* (1966), *Rio amado* (1967), *O natal de Cristo* (1969), *Brasil de Pedro a Pedro* (1973) e *Pelo sertão* (1974).

coletiva, mas quando as luzes se apagam, cada espectador se individualiza.³⁹⁷

A estreia de Campos como diretor ocorreu em 1963, com o filme *Luba, a morte em três tempos* e, em 1968 realiza o premiado longa-metragem *Viagem ao fim do mundo*. Em contraposição ao ufanismo latente da ditadura militar, Coni Campos buscou em sua obra mostrar nosso “fascismo tupiniquim” por meio da caricatura. Antes de realizar *Ladrões de Cinema*, Fernando passou cerca de cinco anos sem apresentar um filme de longa-metragem, em parte pelo desalento de seu trabalho anterior ter sido tão rechaçado e retalhado pela censura, o musical de 1972 *Uma nega chamada Tereza*, estrelado por Jorge Bem. No decorrer deste intervalo houve a elaboração de *Ladrões de cinema*, cujas filmagens tiveram início em um domingo, no carnaval de 1976, em uma parceria entre Lente Filmes e Embrafilme³⁹⁸. Em sua conferência na Jornada Internacional de Cinema da Bahia, em 1987, o cineasta tratou deste filme e falou sobre seu processo de composição e de que maneira ele materializou ali suas concepções a respeito de cinema, roteiro e o propósito de elaborar uma obra cinematográfica: obra política, radical, com destaque para com seu caráter marginal (no sentido de quem está à margem, e não como uma obra maldita³⁹⁹) e que, antes de tudo deveria de ser popular⁴⁰⁰. Segundo Pedro Butcher,

A história de *Ladrões de Cinema*, em que um grupo de favelados rouba equipamentos dos gringos e termina fazendo o seu próprio filme, propõe uma volta a questões centrais do Cinema Novo. Mas, a partir do próprio título (uma referência a *Ladrões de bicicleta*, de Vittorio de Sica), o neorealismo italiano se faz mais presente do que o próprio Cinema Novo. Com esse filme, como Rossellini na Itália pós-fascista, Coni Campos quer mostrar que o cinema possível é aquele que se quer fazer independente dos ditames da indústria, das regras estabelecidas, e também dos dogmas ideológicos (da ‘censura da ideologia’, como ele chamava). Assim, *Ladrões de cinema* é um filme político em que a política não se separa da própria estética, sendo um jogo que faz parte da representação.⁴⁰¹

³⁹⁷ CAMPOS, Fernando Coni. *Cinema: sonho e lucidez*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2003, p. 25.

³⁹⁸ Explicar nesta nota o que foi a produtora Lente Filmes. A respeito da Lente Filmes, o cineasta e um dos fundadores deste espaço Noilton Nunes recentemente realizou um documentário contando a história da empresa e principais produções na década de 1970. Com o título de *Lente Filmes Apresenta*, o documentário contou com o depoimento de diversos nomes importantes, como o caso do diretor de fotografia Sérgio Sanz. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MI915vZOyW4>. Acesso em: 25 fev. 2021

³⁹⁹ Aqui, a expressão *maldito* insere-se nas prerrogativas do cinema Udigrudi ou Marginal, movimento estético da produção nacional na década de 1970. Explicar aqui sobre esse movimento e suas principais obras e de que maneira Coni Campos não quis se aproximar esteticamente do grupo, por buscar um cinema mais popular.

⁴⁰⁰ CAMPOS, Fernando Coni. *Cinema: sonho e lucidez*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2003, p. 74.

⁴⁰¹ BUTCHER, Pedro. “Fernando Coni Campos: cinema de olhos livres”. In: CAMPOS, Fernando Coni. *Cinema: sonho e lucidez*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2003, p. 15.

Defensor de uma produção nacional que falasse para e com o grande público (ainda que com filmes muito herméticos no início de sua carreira), Coni Campos buscou em seus trabalhos desmistificar a ideia de que apenas países desenvolvidos pudessem realizar cinema, sempre com uma postura e atitude críticas. E esta concepção tomou uma forma mais completa com *Ladrões de cinema*. Nas palavras de seu autor, na mesma conferência da Jornada Internacional de Cinema da Bahia de 1987, uma década após sua estreia e pouco antes de seu falecimento,

O filme começa de uma maneira muito carnavalesca, mas à medida que vai sendo contado, vai havendo um processo de conscientização das personagens. Isso fica muito evidente na sequência do baile. Começa quase como uma paródia, mas a paródia vai ganhando verossimilhança e, de repente, aquelas pessoas que estão absolutamente convictas de que não são personagens do morro, mas os próprios explorados, os danados da terra⁴⁰², que encontraram uma maneira de se representar no samba de sua escola.⁴⁰³

Por mais uma vez outro grande intervalo até a captação de recursos para uma nova obra cinematográfica, com o premiado *O mágico e o delegado*, de 1983, estrelado por Nelson Xavier e novamente com Lutero Luiz. Seguiram-se outros roteiros (nem sempre filmados), como *O imponderável Bento contra o crioulo voador* juntamente com Joaquim Pedro de Andrade. Atuou como co-roteirista dos filmes *Lua Cheia* (1988, de Alain Fresnot) e *Romance*, de Sergio Bianchi. A crescente crise aos poucos instaurada no país que culminaria com o fim da Embrafilme torna cada vez mais tensa a frágil estrutura cinematográfica brasileira, o que de certa maneira se manifestaria no processo de adoecimento do cineasta.

Ao final de sua vida, precocemente abreviada na véspera de Natal de 1988, Fernando possuía muitos projetos e um em especial estava em andamento: a parceria com o cineasta e jornalista Arnaldo Jabor (1940 – 2022) para um *remake* desta bela obra, e desta vez como um filme musical em estilo hollywoodiano⁴⁰⁴. No dia anterior ao seu falecimento por embolia

⁴⁰² Ao utilizar a expressão “danados da terra”, nota-se a explícita referência ao livro do filósofo político martinicano Frantz Fanon, *Os condenados da terra* (originalmente publicado em 1961) e de grande circulação no meio intelectual, dada sua edição brasileira de 1968.

⁴⁰³ CAMPOS, Fernando Coni. *Cinema: sonho e lucidez*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2003, p. 56.

⁴⁰⁴ De acordo com Jabor em texto para o livro organizado com textos e desenhos de Coni Campos, Fernando morrera enquanto assistia ao musical *Escola de sereias* (comédia musical para os estúdios da Metro-Goldwyn-Mayer dirigido por George Sidney em 1944, com Esther Williams, Red Skelton e Basil Rathbone no elenco). Ambos trabalharam em parceria na composição do roteiro do *remake* de *Ladrões de Cinema*. Cf. JABOR, Arnaldo. “Depoimentos sobre Fernando Coni Campos e sua obra”. In: CAMPOS, Fernando Coni. *Cinema: sonho e lucidez*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2003, p. 167-168.

pulmonar finalizara o roteiro desta releitura que, segundo Fernando teria um outro final, com a vitória dos ladrões. Por fim, o roteiro permaneceu como parte de um projeto inacabado⁴⁰⁵.

5.4 E do desfile no Carnaval surge um filme

O enredo de *Ladrões de cinema* possui uma trama de aparente simplicidade para ser desenvolvida nas telas. Os frames apresentados ao longo desta parte foram selecionados de maneira a articular uma conexão que destacasse o cinema, a história e o humor (nem sempre seguindo esta ordem em questão). Infelizmente não tive acesso ao seu roteiro para estabelecer uma melhor comparação entre a ideia inicial e o que vimos projetado nas telas. De acordo com Míriam de Souza Rossini, muitas modificações aconteceram:

Apenas a situação básica da história manteve-se: moradores de uma favela carioca, que durante o carnaval roubam o equipamento de filmagem de alguns turistas estrangeiros, decidem fazer um filme.

No roteiro, o grupo é auxiliado por um francês e sua amiga africana, filha de um diplomata, que os ajudam a percorrer os corredores do poder público e do privado em busca de auxílio para a produção, e de garantia de distribuição. Com isso, salienta-se a situação de dependência econômica do produtor cultural que precisa primeiro enfrentar todo o aparato público para obter verbas para seu projeto, esbarrando em várias dificuldades burocráticas; e depois o imperialismo norte-americano que domina as salas de exibição, impondo nova situação de mendicância ao cinema brasileiro.⁴⁰⁶

Todas essas situações não foram desenvolvidas no filme e, ao assisti-lo é possível perceber esses cortes. O francês, por exemplo, foi interpretado pelo crítico Jean-Claude Bernardet e sua amiga africana (papel de Irene Hatari) desaparecem da trama, o que explicita esses cortes do roteiro original.

No mote de sua trama, em poucas palavras, durante os desfiles das escolas de samba, um grupo de cinegrafistas norte-americanos fazem filmagens do evento quando são abordados por homens fantasiados de índios que roubam seus materiais. De posse dos

⁴⁰⁵ Arnaldo Jabor, que tivera uma intensa produção no cinema brasileiro realizou apenas um curta-metragem após a morte de Fernando, *Carnaval* (1990). A crise do cinema brasileiro no início da década de 1990 com a quase total paralisação da atividade cinematográfica levou muitos produtores e realizadores a outros campos de atuação. E somente em 2010, após um longo intervalo de 26 anos, desde o premiado *En sei que vou te amar*, de 1986, com Fernanda Torres e Thales Pan Chacon, Jabor apresentou um novo trabalho: *Suprema felicidade*, protagonizado por Marco Nanini. O *remake* por Jabor e Coni Campos idealizado e roteirizado que teve por título provisório *Made in Brazil* ainda é uma ideia não concretizada...

⁴⁰⁶ ROSSINI, Míriam de Souza. *As marcas do passado: o filme histórico como efeito de real*. Tese (Doutorado). Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em História da UFRS, 1999, p. 310.

equipamentos, ao invés de venderem e assim dividirem o lucro entre si, resolvem que realizariam um filme histórico e sobre Tiradentes. Fernando Coni Campos narrou como foram essas filmagens e em especial esse momento de ataque aos cineastas:

Ao ver David Zing, Mário Carneiro, Ana Maria Nascimento Silva e Ney Santana representando uma equipe de americanos que documentava o carnaval ser cercada por um grupo de “crioulos” fantasiados de índios, a impressão que tive é que não estava no asfalto da avenida, mas quase à foz do Rio Coruripe com índios caetés cercando, massacrando e devorando o bispo Pero Vaz Sardinha. Era o dia 1 do ano 1 da deglutição. Esse sentimento, impressão, dominou todo o filme e me levou, a mim e ao filme, às suas origens: Tupi or not Tupi.⁴⁰⁷

O cineasta, com o uso dessa expressão que brinca com o solilóquio shakespeariano de Hamlet, demarcou a relação de sua proposta estética a um dos principais nomes do Modernismo brasileiro, Oswald de Andrade (1890-1954) em seu texto *Manifesto antropológico* de 1928⁴⁰⁸. E esse filme em especial mostrará no decorrer de seu enredo de que maneira cresce esse desejo de fazer cinema, que tipo de filme se pretende desenvolver e o quanto ele se relacionou com a produção de seu tempo. Tudo isto com uma releitura da história do Brasil pela ótica de outros narradores, aqui no filme homens negros, moradores do morro do Pavãozinho, em uma valorização da cultura popular

A sequência de *frames* a seguir compõe parte dos créditos de abertura. O filme inicia com uma contraposição de jogos de cores que não se estenderá por todo o longa. As imagens filmadas do carnaval aparecem coloridas, e o olhar de fora da cena (de quem acompanha o desfile), do enquadramento, permanece em preto e branco. Cabe recordar (e não nos esqueçamos que esta é uma obra carregada de referências cinematográficas) que este recurso narrativo foi utilizado em diversas ocasiões no cinema⁴⁰⁹. O que se pode inferir a respeito deste recurso neste filme? A contraposição entre colorido e preto e branco não aparece mais em outros momentos da obra. Entretanto, cabe reforçar uma vez se tratando de um “filme

⁴⁰⁷ CAMPOS, Fernando Coni. *Cinema: sonho e lucidez*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2003, p. 70-71.

⁴⁰⁸ ANDRADE, Oswald. *Manifesto antropológico e outros textos*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017, p. 49.

⁴⁰⁹ A título de exemplificação, esta técnica foi utilizada em pelo menos duas obras: *O mágico de Oz* (*The wizard of Oz*, 1939, de Victor Fleming, com Judy Garland) e *Neste mundo e no outro* (*A matter of life and death*, 1946, dirigido, produzido e roteirizado por Michael Powell e Emeric Pressburger, com David Niven e Kim Hunter no elenco). Em ambas as produções o que se apresenta visualmente para o espectador explícitas diferenciações cromáticas a depender do momento de ambientação da história. No caso do *Mágico de Oz*, o mundo real foi fotografado em preto e branco, enquanto que a terra de fantasia (Oz) era apresentada em um vibrante colorido, graças aos recursos do Technicolor. No caso da produção seguinte, de 1946, o efeito era oposto. O mundo “real” foi mostrado em cores, enquanto que o Paraíso era monocromático, como um recorte explícito de delimitação de espaços a partir do olhar do espectador.

dentro de outro filme” há uma coerência em manter esse colorido, pois todo o ambiente passará a parte integrante do corpo da obra na construção da perspectiva destes cineastas sobre Tiradentes, conforme se desenhará no decorrer deste capítulo.



Figuras 76 e 77, Frames 1 e 2 – *Ladrões de cinema* (1977), fotografia de Sérgio Sanz



Figuras 78 e 79, Frames 3 e 4 – *Ladrões de cinema* (1977), fotografia de Sérgio Sanz



Figura 80, Frame 5 – *Ladrões de cinema* (1977), fotografia de Sérgio Sanz

Destaque para o **Frame 5**, uma vez que nos créditos de abertura houve a citação e o agradecimento ao povo do morro do Pavãozinho, considerado fundamental para a constituição da obra⁴¹⁰.

⁴¹⁰ A este respeito, o produtor Noilton Nunes em mais de uma ocasião no decorrer das entrevistas que me concedeu para a pesquisa destacou a disponibilidade da comunidade em contribuir de alguma forma com a produção. Considerações semelhantes foram citadas também no recente documentário de Noilton *Lente Filmes apresenta* (2018).

A produção de 1977, com um título inspirado no clássico neorrealista italiano *Ladrões de bicicleta* (1948), de Vittorio De Sica, já demonstra a tônica de um filme que falará de cinema. E este é apenas um dos aspectos que denotam sua configuração metalinguística. Voltando aos nomes das personagens principais, Luquinha e Samuel Fuleiro, Coni Campos destacou as outras referências que perpassaram este seu trabalho. Na verdade, referem-se a outros cineastas. Luquinha (interpretado por Milton Gonçalves), mais falante e intelectual foi uma associação aos nomes de Jean-Luc Godard (1930)⁴¹¹ e Luchino Visconti (1906-1976)⁴¹². Samuel Fuleiro (interpretado por Antônio Pitanga), o oposto de Luquinha seria o sujeito da ação, em referencia ao diretor Samuel Fuller (1912-1997)⁴¹³.



⁴¹¹ Cineasta, crítico e roteirista, Jean-Luc Godard (1930), um dos principais nomes da *nouvelle vague* francesa, em uma proposta que se contrapôs às estruturas narrativas mais convencionais do modelo hollywoodiano e do que por muito tempo se pautou a cinematografia francesa. Dentre seus trabalhos mais consagrados estão *À bout de souffle*, de 1959), *O demônio das onze horas* (*Pierrot le fou*, de 1965). Seu filme de 1985, *Je vous salue, Marie*, foi proibido no Brasil, no governo de José Sarney, tendo sido liberado apenas quase três anos depois. Disponível em: <https://www.metropoles.com/brasil/politica-brasil/sarney-tentou-impedir-brasileiros-de-ver-um-filme-do-godard>. Acesso em: 16 mar. 2021.

⁴¹² Descendente de família nobre de Milão, o italiano Luchino Visconti foi um dos pioneiros do movimento neorrealista italiano ao lado de Vittorio de Sica e Roberto Rossellini. Sua estreia como diretor foi na adaptação do romance noir de James M. Cain, *O destino bate à sua porta*, com *Obsessão* (1943). Trabalhou temáticas que transitaram entre obras urbanas sobre a realidade italiana (caso de *A terra treme*, sobre a realidade de pescadores) a filmes de primorosas reconstituições históricas (caso de *Senso*, de 1954 e, posteriormente, o requintado *O leopardo*, de 1963).

⁴¹³ Samuel Fuller (1912-1997), roteirista, produtor e diretor estadunidense, ex-combatente da Segunda Guerra Mundial. A grande maioria de seus filmes explorou a morte e a violência de uma maneira pouco vista até então (seu primeiro trabalho como diretor foi no faroeste de 1946, *I shot Jesse James*). Na década de 1960 enveredou pelo gênero policial e neo-noir como *The naked kiss* (1964). Cineasta independente, com filmes sem grandes orçamentos, em 1982 fez o controverso *White dog* que recentemente recebeu uma versão em DVD (pela Criterion Collection) sem os cortes ocorridos à época.

Figuras 81, 82, 83, 84 e 85 – Fuleiro, Luquinha e seus referenciais: Samuel Fuller, Luchino Visconti e Jean-Luc Godard: o misto de piada e homenagem ao cinema em um filme pautado pelas menções à Sétima Arte⁴¹⁴.

Curiosamente, o que para Coni Campos parece ter sido uma surpresa, Mano Décio o cumprimentou pela homenagem prestada a um dos fundadores da Escola de Samba Império Serrano, Antônio Fuleiro.

O que antes se dera como uma necessidade (o roubo), acabou por transformar-se a partir do momento em que seus protagonistas principais têm contato com a câmera, o que podemos ver pela série de *frames* abaixo:



Figuras 86, 87, 88, Frames 6, 7 e 8 – a descoberta da câmera e de sua potencialidade

Ao conversarem no boteco do morro, Luquinha e Fuleiro se encantam com o equipamento (o que acontece também com Urso, personagem de Wilson Grey). O tom de suas falas, repleto de gírias, de maneira caricatural, fica explícito nos trejeitos das interpretações, com

⁴¹⁴ Disponíveis respectivamente em: https://www.imdb.com/name/nm0002087/?ref_=nm_mv_close; <https://www.imdb.com/name/nm0899581/>; <https://www.imdb.com/name/nm0000419/>. Acesso em: 20 abr. 2021.

carregado exagero. Do grupo ali na mesa, apenas Silvério (interpretado por Lutero Luiz) quer vender os equipamentos, mesmo com a decisão do grupo de fazerem um filme. Aqui nota-se um elemento presente ao longo de toda a trama: a comicidade para tratar o cotidiano do morro, a vida no tempo presente.

Havia um sentido, uma ligação com a biografia de Coni Campos esse desejo de realizar um trabalho centrado na perspectiva de um sambista sobre a história do Brasil se deu quando seu diretor foi convidado para ser jurado na escolha do samba de enredo do bloco do Morro do Pavãozinho. O tema do samba, mais uma vez voltado para a história o levou a um processo de associações que, segundo Coni Campos o levaram a Tiradentes:

Naquela noite senti vontade de fazer um filme sobre um episódio da história do Brasil visto pela ótica de um sambista de escola de samba. As cores do bloco do Pavãozinho são verde e branco e estas cores me remetiam ao Império Serrano, ao Mano Décio, a Tiradentes. 'Joaquim José da Silva Xavier'.⁴¹⁵

De acordo com o depoimento do cineasta, as filmagens propriamente ocorreram sem maiores transtornos em termos interpessoais, destacando que

Eu quase não dirigi esse filme no sentido tradicional. Porque eu acho que você só sente qualquer coisa quando ela não funciona. Você só sente que tem coração quando tem uma taquicardia. Tudo no filme correu assim. Eu e Sérgio Sanz, por exemplo, quase não falamos. Quando eu pensava uma posição da câmera ela já estava no lugar. Para mim a grande coisa do trabalho é uma volta ao paraíso, quando o trabalho não custava suor, era uma coisa lúdica. E esse filme para mim foi uma festa. Só isso.⁴¹⁶

E este clima se manteve no decorrer de toda a produção, mesmo com a complexidade estrutural da obra como um todo. Ainda nas palavras do cineasta,

O filme é uma estrutura aberta. Mas sempre me chateou muito a palavra diretor. A língua italiana é a única que tem uma palavra que se aproxima um pouco – regente. Então eu tinha a ideia do filme, e por acaso não houve nenhuma discrepância entre a ideia e o filme realizado. Mas era um filme muito complexo em termos de gente, de pessoas. Eu tinha ator como o diabo. O que eu tinha pela frente não era mole. Eu tinha uma coisa muito fechada, um enredo, e uma liberdade total de realização. Então eu imaginei um negócio louco, *commedia dell'arte*, jazz, improviso, desafio, partido alto. E tudo que mencionei são estruturas abertas. É claro que eu sabia com quem ia trabalhar. Acho que o lugar de trabalhar não é o set de filmagem. É antes, muito antes. Eu tenho que saber quem são as pessoas.

⁴¹⁵ CAMPOS, Fernando Coni. *Cinema: sonho e lucidez*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2003, p. 74.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 77.

Então eu pego um músico popular, o Mano Décio da Viola, eu vejo uma identificação precisa com o projeto do filme.⁴¹⁷

De volta às personagens do filme, no frame abaixo é bastante significativa quanto ao encanto que o cinema desperta e a conexão interligada ao carnaval e à história. Nesse momento, uma vez decididos a fazerem um filme (seja ele qual fosse) era preciso escolher sua temática. Após debaterem e discutirem chegam à conclusão de que seria um filme histórico. Em um diálogo os gêneros mais populares à época vêm à tona: “porrada” (filmes de ação e kung-fu), “sacanagem” (as pornochanchadas principalmente). Ao se decidirem pelo filme histórico, mencionam Xica da Silva. No caso, não se trata do filme de Cacá Diegues (realizado um ano antes), mas sim do samba do G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro (campeã de 1967). Note que para o grupo à mesa o referencial não é o filme (cujo sucesso ainda hoje é notório, dada inclusive sua presença entre os campeões de bilheteria do cinema brasileiro), o que não acontece com o espectador. Percebe-se aqui um jogo duplo de sentidos com aquilo que o espectador tem de referencial, que lhe confere sentido.



Figura 89, Frame 9 - Wilson Grey, Milton Gonçalves, Antônio Pitanga e Procópio Mariano, em cena de *Ladrões de Cinema*. Fotografia de Sérgio Sanz⁴¹⁸

Após o debate chega-se a um consenso, um filme sobre Tiradentes! Conforme o diálogo abaixo:

GORDO: A gente vai fazer é Tiradentes.

FULEIRO: Tá com a razão!

⁴¹⁷ CAMPOS, Fernando Coni. *Cinema: sonho e lucidez*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2003, p. 76.

⁴¹⁸ Disponível em: <https://makingoff.org/forum/index.php?showtopic=54592>. Acesso em: 09 out. 2019.

ÍNDIO: Tira... Tiradentes?

LUQUINHA: É isso aí. Isso mesmo: Tiradentes. Tu não sabe quem foi Tiradentes?

ÍNDIO: Não.

(todos na mesa balançam a cabeça como que espantados)

LUQUINHA: Tiradentes, o herói da nossa independência, morreu na forca pelo Brasil. Que é que tu acha disso?

ÍNDIO: Que ótimo!

FULEIRO: Deu feriado nacional.

LUQUINHA: Então estamos conversados? É Tiradentes então.

É perceptível em diversas passagens um tom cômico que resvala para estereótipos humorísticos. Para a passagem acima, destaco a forma de representação da personagem Índio (sem um nome, interpretado por Antônio Carnera) que desconhece elementos clássicos da história e apresenta problemas com bebida.

O tom carnavalesco será dado por toda a estruturação da história de Tiradentes, baseada em clássicos do samba e na musicalização de poemas dos inconfidentes e, com um outro recorte temporal, também na poesia de Castro Alves. Além do que, toda a caracterização é feita com fantasias de carnaval, o que nos oferece uma junção de diferentes saberes e referenciais, dando outra tônica à história dita oficial. Para as personagens que estão construindo o “filme dentro do filme” não se trata de carnaval, mas sim de um exercício de composição de uma obra de cunho histórico.

A questão passa a ser: de que maneira compor a narrativa do filme que se pretendia realizar? Se eles não sabem sobre Tiradentes (não o suficiente para transformar em uma obra cinematográfica), a equipe procura por aquele que provavelmente conhece bem o assunto, Mano Décio da Viola, compositor da Escola de Samba Império Serrano, o mesmo que compôs o clássico enredo de 1949. Ao se encaminharem para o cais do porto foram por ele recebido. A sequência musical que segue mostra o quanto samba e história se conectam na melodia, uma vez que Mano cantou para o elenco alguns sambas de sua autoria com Silas de Oliveira sobre a Inconfidência, conforme segue nos frames abaixo:



Figuras 90 e 91, Frames 10 e 11 – em busca da fonte para o que os cineastas do filme consideram a base para construir a narrativa histórica: nas docas com o compositor Mano Décio da Viola e na quadra da Escola de Samba Império Serrano, com o diretor de carnaval Moacyr Rodrigues

Nos **frames** acima, o recorte sobre o tipo de percepção da história que se tem: factual. No entanto, aqui, segundo o roteiro, haveria uma conexão entre os períodos ditatoriais (Vargas e o governo militar vivido à época) ao se elencar a bibliografia necessária para a construção de um filme sobre Tiradentes. Segundo Míriam de Souza Rossini,

no roteiro, o assessor enumera a bibliografia, dando inclusive uma informação importante sobre a peça teatral de Viriato Correa, *Tiradentes*, que o próprio autor subintitula “comédia histórica em 3 atos e 7 quadros”. Segundo o assessor, o texto foi escrito para ser lido durante a Hora do Brasil do dia 21 de abril de 1939 (ou seja, em plena ditadura varguista), e ainda ser reproduzido pelas demais rádios sem pagar direitos autorais, e isso é um indicativo de que a peça foi provavelmente encomendada pelo governo.⁴¹⁹

História oficial e história livrescas se interconectam com o carnaval. E nessa construção utilizam-se de Pedro Calmon, de Viriato Correa e também da peça de Castro Alves, *Gonzaga ou a revolução de Minas*.

O que no filme foi motivo de riso? Interessante destacar que, ao contrário do que transcorreu no filme analisado no capítulo anterior, aqui, quando se tem a encenação da história ela, em si, não é motivo de piada. O espectador ri das confusões do grupo de novos cineastas em conseguir material, ter verba para o filme, ou circunstâncias de gravação (o anacronismo de um vice-rei mascando chicletes, por exemplo). O português dono do botequim com seus acessos de ciúme por causa de uma cena de beijos entre sua esposa (Célia Maracajá) no papel de Marília, atrapalhando toda a gravação. O ridículo de encenações por

⁴¹⁹ ROSSINI, Míriam de Souza. *As marcas do passado: o filme histórico como efeito de real*. Tese (Doutorado). Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em História da UFRS, 1999, p. 313.

vezes exageradas, mas em personagens específicas (e, no caso, o traidor Joaquim Silvério sempre aparece como uma personagem jocosa, tosca). A ironia em passagens que fazem chacota ao imperialismo norte-americano também teve seu espaço para piada, como nas imagens abaixo em que se “improvisa” uma homenagem aos Estados Unidos... Há toda uma pompa na leitura dos textos, mas de maneira atrapalhada, como que sem entender o sentido das palavras (a leitura, no caso é de *História do Brasil*, de Pedro Calmon)... e, partindo para a ação, Maciel (Paulão) e Tiradentes (Jesus Chediak) ensaiam suas falas junto à comunidade do morro, seguidos dos **frames 12 e 13** com a irônica homenagem...

MACIEL: Ao norte do Rio Grande uma nova ideia está nascendo. O seu mentor é embaixador em Paris. Lá o respeitam muito. Ele foi emancipalista antes da Revolução Francesa.

TIRADENTES: Tudo o que vem da América do Norte é subversão.



Figuras 92, 93, Frames 12 e 13 – a irônica homenagem aos Estados Unidos, numa forma de comemoração ao segundo centenário da independência, sob o pretexto de que todos os equipamentos foram por eles “cedidos”.

Mais uma vez neste filme de Cony a referência a elementos da cultura cinematográfica e estadunidense. No frame 13 há uma explícita menção ao filme de Edwin S. Porter, *The great train robbery* (1903) em que o ator Justus D. Barnes caracterizado como um ladrão aponta seu revólver para o espectador (**Figura 93B**⁴²⁰), além do icônico cartaz de James Flagg fez para a convocação da Primeira Guerra Mundial (**Figura 93C**⁴²¹). Ambas imagens, as

420

Disponível

em:

https://www.moma.org/learn/moma_learning/_assets/www.moma.org/wp/moma_learning/wp-content/uploads/2018/05/Great-Train-Robbery-Cropped-469x377.jpg. Acesso em: 11 ago. 2022.

421

Disponível

em:

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Tio_Sam#/media/Ficheiro:J._M._Flagg,_I_Want_You_for_U.S._Army_poster_\(1917\).jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Tio_Sam#/media/Ficheiro:J._M._Flagg,_I_Want_You_for_U.S._Army_poster_(1917).jpg). Acesso em: 11 ago. 2022.

circunstâncias e a forma como foram inseridas na narrativa de *Ladrões de cinema* mostram o leque de referências e alusões presentes no filme e seu tom irônico, o que denota a sua ousadia.



Figuras 93B e 93C – *The great train robbery* (1903) e o cartaz de convocação para a Grande Guerra

O próprio Tiradentes, que não possui no filme outro nome – ele apenas é o alferes, recebeu um tratamento todo diferenciado... O ator, dramaturgo e jornalista Jesus Chediak, segundo Jean-Claude Bernardet, teria sido escolhido para o papel como uma maneira de referenciar toda a aura mitológica que envolve a *persona* do herói, que ao mesmo tempo é mártir, em virtude de seu nome de batismo... Jesus⁴²²! Sempre usando roupas brancas, sem barba, mas cabelos grandes, talvez o momento menos solene e que traz um sorriso quanto à cena foi o momento em que de repente, numa gravação de Marília declamando poemas ao lado de Tomáz Antônio Gonzaga (Ruy Polanah). Aos poucos Tiradentes surge ao fundo e entra em primeiro plano na cena questionando os diretores quando afinal de contas começaria a gravar... Já tinha decorado o texto e até tinha parado de beber... Momentos desse aporte se contrapõem às cenas gravadas que constituem a obra final dentro do filme, de maneira a alinhar-se com o imaginário popular em torno da personagem histórica.

⁴²² Infelizmente não tive a oportunidade de confirmar esta informação diretamente com o próprio Chediak. Contactado para fazer seu depoimento e compor com seu testemunho sobre a produção, Jesus Chediak veio a falecer em consequência de complicações recorrentes da Covid-19. Sem dúvida, seu depoimento teria enriquecido toda a narrativa sobre a obra, sua escolha para o papel principal, muito também em virtude de ter-se colocado tão prontamente à disposição e que tinha muita alegria em poder contribuir para a tese com seu relato. Disponível: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2020/05/08/jesus-chediak-morre-de-covid-19-no-rio-de-janeiro.ghtml>. Acesso em: 03 mar. 2021.



Figura 94 Frame 14 – o tom solene e a força da presença de Tiradentes nos momentos finais do filme



Figuras 95 e 96, Frames 15 e 16 – a execução do alferes

Obra bastante elogiada no X Festival do Cinema Brasileiro de Brasília em 1977, *Ladrões de Cinema* no entanto recebeu apenas um único prêmio, para Lutero Luiz como coadjuvante, no papel daquele que não queria fazer filme nenhum, mas interpreta ninguém menos que Silvério, o traidor dos inconfidentes, por precisar pagar uma dívida com Ruy Zebra (personagem interpretado por Grande Otelo). Este trabalho de Cony Campos se configura por características que tornam difícil enquadrá-lo especificamente em um gênero. Na verdade, o que se consegue perceber é um trânsito entre diferentes gêneros: é comédia (pela forma como suas personagens principais foram apresentadas), é metalinguagem (ao conduzir uma trama que, desde sua abertura de créditos, coloca o filme dentro do filme em diferentes momentos, do documentário ao histórico, mas também ao prestar homenagens a nomes importantes do cinema brasileiro, como Ruth de Souza e Rodolfo Arena, por

exemplo)... De qualquer forma, não há como negar a inventividade deste filme repleto de improvisos e de tantas discussões colocadas de maneira pontual em um texto visual pautado pelo cômico.

Sua singularidade à época de sua estreia pode ser medida no grande descontentamento pela escassez de prêmios no Festival de Brasília, bastante noticiado em matérias do jornal *Correio Braziliense* em 1977, bem como pelas atividades para professores da Rede Pública de Ensino do Rio de Janeiro para seu uso em sala de aula...⁴²³

Bastante elogiado já à época de sua estreia, o filme com suas discussões sobre metalinguagem, abordando elementos como a divulgação da história para além do texto acadêmico, presente em outros campos (como nos sambas-enredo, por exemplo) trouxe uma outra forma de abordagem no gênero histórico. A própria escolha de Tiradentes e os inconfidentes como tema de filme a ser realizado pelo grupo fornece diversos elementos sobre que tipo de cinema se almejava, o que serviria de aclamação, de reconhecimento, além de toda a discussão sobre o que configura uma produção que se encaixe no gênero histórico ou o que era à época (fim dos anos de 1970) a produção nacional. O que é motivo de riso, motivo para a sátira? Sobre quem se quer rir? Esta premiada comédia da década de 1970, em plena ditadura militar oferece ricos caminhos de análise para pensar não apenas sua época de produção, mas o gênero histórico na cinematografia brasileira e a representação do passado pelo uso da alegoria perpassada pela carnavalização.

Ressalto aqui que entendo “carnavalização” conforme o teórico russo Mikhail Bakhtin em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. De acordo com Bakhtin, haveria no carnaval uma reorganização do mundo em sua percepção crítica pela leitura popular, caracterizado pela inversão do que seria o usual, derrubando todas as barreiras⁴²⁴. Aqui, no filme de Cony Campos, essa inversão ocorre em relação a todas as ocorrências de representação da história e sua forma de ser ao público contada. O grupo proveniente do Morro do Pavãozinho subtrai os equipamentos de filmagens dos americanos

⁴²³ A este respeito, no “Caderno B” do *Jornal do Brasil* (RJ) de 14 de setembro de 1977, foi publicada uma carta, escrita por Rosângela de Oliveira Dias, elogiando esse tipo de exibição para professores, seguido de debate: “O cinema como auxiliar didático é muito importante e deve ser incentivado, pois é um meio de expressão e de aprendizagem. O filme *Ladrões de cinema* talvez seja mais eficiente que vinte aulas sobre a Inconfidência Mineira. Recomendei o filme aos alunos e fiquei entusiasmada com a promoção da Casa Sendas, porque notei, independente do interesse comercial, a preocupação de promover o filme por sua mensagem cultural”. Não são muitas as notícias sobre este tipo de exibição do filme, mas de qualquer forma, a partir desta carta podemos ter uma noção da popularidade do filme à época de sua estreia. Cf. 14/09/1977, Caderno B, página 2, Seção de cartas: “cinema nacional” e a promoção da casa Sendas. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/167460. Acesso em: 19 mai. 2019.

⁴²⁴ Cf. BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi. 2ª edição. Brasília: Editora Universidade de Brasília / Hucitec, 1995.

e delinea sua versão sobre os eventos com um tipo de elenco totalmente diverso do que seria a leitura da história oficial.

A forma como foi estruturada a narrativa sobre Tiradentes nos aponta para as condições de produção no Brasil e a importância conferida à produção de cunho histórico. A década de 1970 da produção nacional foi alimentada não somente por títulos estrelados por Amácio Mazzaropi, os Trapalhões ou pornochanchadas. O gênero histórico (do tradicional ao alegórico) marcou sua presença. Desde obras como *“Independência ou Morte”* (1972, de Carlos Coimbra) a *“Xica da Silva”* (1976, de Carlos Diegues) até *“Os Inconfidentes”* (1972, de Joaquim Pedro de Andrade), para mencionar apenas alguns títulos.

Marc Ferro, nos seus estudos relacionando cinema e história, ressaltou a importância dos filmes como fontes históricas, apesar destas fontes poucas vezes “fazerem parte do universo do historiador”⁴²⁵. A partir do estudo das imagens cinematográficas, considerando-as como documentos históricos, pode-se estudar uma época e as representações produzidas no período.

As representações do mundo social são múltiplas e concorrentes: operando através de categorias de delimitação e classificação, elas organizam formas de apreensão e compreensão da realidade. Os filmes, como figurações de realidades sociais, podem entrar em conflito com as representações dominantes, veiculando novas representações que desestruturam as categorias tradicionais para conferir sentidos à realidade, ou podem fazer prevalecer representações consagradas. Considerando que para um filme de ficção “não existe um único referente, mas graus diversos de referência”⁴²⁶, um mesmo filme pode interpelar os espectadores de diferentes maneiras. De acordo com as formas como cada espectador recebe as imagens e interpreta os filmes, as quais estão orientadas pelas representações que configuram, para cada espectador, o mundo social, o texto fílmico sofre diferentes apropriações e significações. Marc Vernet considerou que os filmes de ficção obedecem a programas, produzindo infinitas variações ficcionais sobre elementos estruturais invariáveis. Um filme de ficção, de acordo com essa perspectiva que se baseia nos trabalhos do teórico literário Vladimir Propp, é constituído de seqüências programadas que conduzem a um final que representa o restabelecimento do estado inicial configurado como ideal. O filme representa uma ordem social que, indevidamente alterada, deve ser restaurada em sua configuração original⁴²⁷.

⁴²⁵ FERRO, *op. cit.*, p. 79

⁴²⁶ VERNET, 1995, p. 105.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 128.

O filme *Ladrões de cinema* segue dois percursos, ao enquadrar-se nessa estrutura de uma restauração da ordem inicial (uma vez que fixou-se no imaginário sobre a Inconfidência cantado pelas escolas de samba), mas também subverte ao colocar essa narrativa disposta de maneira tão inventiva sobre o tema, mesclando as mais diversas fontes e referenciais.

Nesse sentido em muito se aproxima do texto teatral de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri no Arena, com *Arena conta Tiradentes*. Para mencionar trabalhos recentes com os quais apresentou-se um diálogo mais explícito, *Os inconfidentes* e *Mártir da Independência*, o filme de Coni coloca seu espectador diante de um estilo “propositadamente relaxado e improvisado”, distante de representações naturalistas ou diálogos meticulosos⁴²⁸. A influência do teatro de Boal e seu sistema coringa aparecem no diálogo das duas Bárbaras (uma branca, Tamara Taxmann e uma mulher negra, Josephine Hélène), no **frame 17**:

GONZAGA: Diga, senhora dona Bárbara Heliodora, por que é que então estamos na conspiração?

BÁRBARAS: Por que, senhor Doutor Gonzaga? Por lirismo. Puro lirismo de poetas. Pura voluptuosidade de intelectuais. Requentes de sisibaristas. Com Tiradentes, não. Tiradentes é o símbolo do povo. Traz no peito o grito da alma popular. É o único que realmente sente a revolução. Talvez seja o único capaz de morrer por ela.



Figura 97, Frame 17 – as duas Bárbaras Heliodoras

Segundo Míriam Rossini,

O filme de Fernando Coni Campos, como se vê, não pretendeu ser uma reconstituição histórica que se beneficie do plus do efeito de real. Ao

⁴²⁸ Cf. BERNARDET, Jean-Claude. *Piranha no mar de rosas*. São Paulo: Nobel, 1982, p. 84.

contrário, ele permaneceu o tempo todo inserido no seu próprio tempo. Os personagens andavam de tênis, bermudas, camisetas e apenas um adereço carnavalesco ou outro servia como arremedo de indumentária de época. Os moradores da favela estão sempre presentes e vão sendo mostrados enquanto os atores dizem seus textos. O passado e o presente são a mesma coisa, pois a miséria e a opressão ainda persistem. Daí não haver a necessidade de se reconstituir um cenário antigo.⁴²⁹

Se os filmes, como séries de discursos, apreendem e estruturam um determinado mundo, moldando-o como representação, convém refletir, como sugere Roger Chartier, “sobre o modo como uma figuração desse tipo pode ser apropriada pelos leitores dos textos (ou das imagens) que dão a ver e a pensar o real”⁴³⁰ para compreender a maneira como os discursos apropriados “afetam o leitor e o conduzem a uma nova norma de compreensão de si próprio e do mundo”⁴³¹. O modelo de história cultural formulado por Roger Chartier, que “tem por principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler”⁴³², propõe que se estude a recepção e a apropriação de textos e de imagens.

Aqui trata-se de uma obra que discutiu, em sua infinita riqueza, a propriedade dos meios de produção cultural, em oposição ao formato vigente em sua época (fosse pelo tipo de filme de maior alcance junto ao público, no caso as comédias eróticas ou aventuras infanto-juvenis; ou em relação ao modelo de cinema fomentado pela Embrafilme). Em análise que contrapôs o filme de Coni Campos ao trabalho realizado por Joaquim Pedro de Andrade com *Os inconfidentes*, Jean-Claude Bernardet destacou que:

O que o filme discute é o poder cultural decorrente da posse dos meios de produção. É um enfoque absolutamente novo no cinema brasileiro, rico em filmes que afirmam que o cinema deve defender os interesses populares, mas que não colocam em discussão o poder de quem faz esses filmes populares.⁴³³

Houve aqui uma contraposição entre diferentes conhecimentos (ao mesclar as composições de sambas consagrados e outros saberes vinculados ao conhecimento histórico)

⁴²⁹ROSSINI, Míriam de Souza. *As marcas do passado: o filme histórico como efeito de real*. Tese (Doutorado). Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em História da UFRS, 1999, p. 323.

⁴³⁰ CHARTIER, 1990, p. 23-24.

⁴³¹ Ibid., p. 24.

⁴³² Ibid., p. 16-17.

⁴³³ BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2ª edição revista e ampliada, 2009, p. 74.

e também de que maneira esses saberes seriam transpostos para a tela, por meio da linguagem cinematográfica. Ainda a esse respeito, o próprio Bernardet ressaltou este ponto:

No caso o filme se opõe ao chamado ‘cinemão’ vigente na época de sua realização: opta por formas pobres de produção e não ilusionistas. Em particular, responde à onda de filmes históricos dizendo da impossibilidade de um reviver o passado, de provocar como que ressurreição de um momento passado. O filme histórico não pode aceitar o jogo do faz-de-conta-que-estamos-no-passado do tradicional filme histórico burguês. Trabalhar sobre a história no cinema é trabalhar sobre significações da história e isso não deve ser ocultado pelo filme.⁴³⁴

Justamente por sair desse esquema mais tradicional, em conjunto com o débil sistema de distribuição, exibição e publicização de muitas obras do cinema brasileiro à época submetidas à Embrafilme, *Ladrões* recebeu um formato precário: estreia modesta sem maiores notícias. Isto sem contar os cortes sofridos por não se adequar ao considerado “lucrativo” como obra para a empresa estatal: inúmeros cortes (106 minutos, quando originalmente eram 150 minutos, o que se tornou mais que perceptível no resultado final)⁴³⁵.

A construção narrativa de *Ladrões*, por mais que houvessem críticas à caracterização do homem negro e da favela na trama, possui um ponto bastante condizente com as elaborações ideológicas de seu realizador ao colocar seus protagonistas (nota-se, reitero, que não há uma exclusiva personagem principal, mas sim uma coletividade) como efetivos e eficientes narradores de sua leitura da história do Brasil. Diferentes universos foram conectados nessa junção de um triunvirato formado pelo carnaval, a história e a historiografia. Ao final do filme, na subida de seus créditos, foram listadas as obras utilizadas para a composição do roteiro: Pedro Calmon, Castro Alves, Viriato Corrêa. Existe uma intencionalidade por parte do cineasta em querer dar voz a esses homens moradores do Morro do Pavãozinho por essa perspectiva.

Com argumento aprovado em junho de 1976 (na Gestão de Roberto Farias) para ser uma co-produção com a Embrafilme, *Ladrões de cinema* recebeu um total à época de Cr\$ 709.147,00 para o desenvolvimento da obra, numa parceria com a produtora carioca Lente Filmes Ltda⁴³⁶. Existe uma extensa documentação sobre este filme no Arquivo Nacional em Brasília com diversos pareceres da censura que iniciaram em março de 1977, com o filme às

⁴³⁴ BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2ª edição revista e ampliada, 2009, p. 75.

⁴³⁵ Ibid., p. 167.

⁴³⁶ AMANCIO, Tunico. *Artes e manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*. Niterói, RJ: Editora da UFF, 2ª edição, 2011, p. 154.

vésperas de sua estreia até o momento em que foi viabilizada sua exibição em outros veículos (no caso a televisão). Ao analisar a documentação, salta aos olhos o que no filme era objeto de incômodo para sua veiculação final. A série de pareceres que antecederam sua estreia nos cinemas nos mostra as nuances ideológicas da ditadura quanto ao que seria ou não de bom tom para chegar às telas e principalmente quando fosse o caso de exibição no exterior. As imagens abaixo são referentes ao primeiro parecer (vetando a obra).

Em relação a este Parecer, destaque para o ponto sobre as filmagens da periferia, como “vistas desprimorosas”, em uma percepção carregada de moralismos por considerar que tais imagens evidenciavam “a miséria e a promiscuidade de seus habitantes, principal imagem que o público brasileiro terá do nosso povo”⁴³⁷. Ao mesmo tempo, reforçando a imagem do país no exterior, o fato de seu enredo ter por mote o assalto a turistas norte-americanos era posto como mais um aspecto que macularia a visão sobre o Brasil. Cabe recordar que, levando em conta que nossa produção na década de 1970 de apelo junto ao público era composto por comédias eróticas principalmente, havia um interesse por parte do Estado de não incentivar filmes que de alguma maneira realçassem esse viés (o que torna na verdade o teor do Parecer em si sem muito sentido, pois este trabalho em especial de Coni Campos nem se aproxima dessas narrativas ligadas à pornochanchada...). O parecer seguinte (734/77) segue as mesmas argumentações do anterior, com destaque para a forma como foi mostrado um policial e sua abordagem a uma das personagens: “a autoridade, representada pelo policial, apresenta-se no mesmo pé de igualdade do marginal, com o mesmo vocabulário baixo e carregado de gírias”⁴³⁸. No entanto, o que se vê no filme é um outro tipo de representação do policial (personagem de Severino Dadá), demonstrando mais o abuso de autoridade (presente à época da ditadura e ainda nos dias atuais).



⁴³⁷ Parecer 689/77, de 30 de março de 1977, presente no Arquivo Nacional, em Brasília.

⁴³⁸ Parecer 734/77, de 4 de abril de 1977, presente no Arquivo Nacional, em Brasília..



Figuras 98 e 99, Frames 18 e 19 - O que de fato incomodou os censores? A realidade das imagens do morro do Pavãozinho e os trejeitos do único policial presente na trama

Em contrapartida, nenhum dos documentos analisados apresentaram considerações negativas no que tange à forma de representação da história (fosse em pareceres de veto, fosse em casos de aprovação). Ao contrário, mesmo que sem estender-se em elogios, a maneira “pitoresca” de representar a história do Brasil foi posta como positiva⁴³⁹. Mesmo seguindo um formato narrativo no qual atores negros representam personagens históricas que não fossem assim originalmente, caso de Ruth de Souza na cena de julgamento dos inconfidentes. Ou o próprio Joaquim Silvério (Lutero Luiz) e uma das Bárbaras Heliodoras da trama, como é possível ver nas imagens abaixo:



Figuras 100 e 101, Frames 20 e 21 – Ruth de Souza no papel de Maria I e Lutero Luiz como Joaquim Silvério

⁴³⁹ Cf. Parecer 2075/77, de 23 de maio de 1977, sobre a classificação etária (14 anos), exibição em circuito comercial e o aceite para a livre exportação. Documento presente no Arquivo Nacional, em Brasília.



Figuras 102 e 103 frames 22 e 23 – Grande Otelo, sempre em mãos com seu enredo *O homem do surdo*. A seguir, Léa Garcia e Lutero, nos papéis de Carlota Escrava e Silvério



Figuras 104 e 105, Frames 24 e 25– Josephine Hélène no papel de Bárbara Heliodora (também na trama duplamente interpretada por Tamara Taxman)

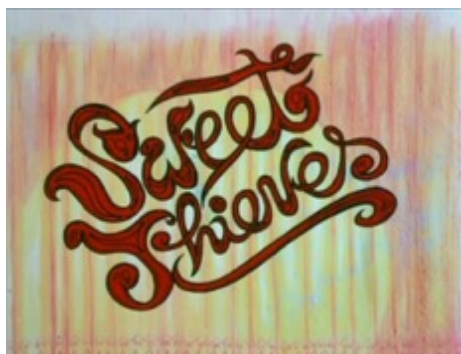
Talvez até então tenha sido este o filme que reuniu o maior elenco negro até o momento, atuante não apenas no cinema, mas também na televisão. Considerando a trajetória intelectual de Fernando Coni Campos, conhecedor da obra de Franz Fanon (principalmente no que se refere ao texto *Os condenados da terra*, amplamente difundido desde o fim dos anos 60) e ligado às discussões ligadas à raça na década de 1970, é notória a modernidade da fita ao apresentar outras leituras sobre a história e ao utilizar-se do formato do Teatro de Arena no cinema quando comparada a outras produções do momento. O fato de este ter sido uma das primeiras produções, se não a primeira, com o maior elenco negro até então visto remete-nos também à experiência do Teatro Experimental do Negro de Abdias Nascimento na década de 1940. Estudar o filme sob este aspecto oferece uma ampla e rica perspectiva que por si renderia toda uma outra tese. Contudo, cabe ressaltar que mesmo havendo seu lugar de importância na história do cinema brasileiro, mesmo tendo atores negros conhecidos por seu engajamento político (especialmente em relação a nomes como os de Milton Gonçalves e Antônio Pitanga), houve quem considerasse que o filme não se

descolou dos recorrentes estereótipos presentes durante tanto tempo em filmes nacionais. Segundo João Carlos Rodrigues, o filme ainda assim endossou o estereótipo do “crioulo doido”, uma vez que nada ao final dá certo e todos foram presos.⁴⁴⁰

Quem são afinal os ladrões do título? É a questão final, uma vez que os americanos se apropriam de todo o material rodado e lançam o filme... Seus reais idealizadores são presos; a eles sendo somente permitido ir até a estreia, conforme se vê nas cenas finais... Em um mercado totalmente tomado pelo produto estrangeiro, mesmo com ações estatais, este é por fim um dos recados transmitidos pela obra, em um filme pautado pela representatividade e discussões como as que se encontravam em voga a respeito de aculturação e um efetivo diálogo com o público. Nos *frames* abaixo, o desenrolar de toda a trama, com a prisão dos cineastas e a apropriação de todo o material filmado com sua estreia...



Figuras 106, 107 frames 26 e 27



Figuras 108, 109 frames 28 e 29– as notícias e a triste ironia ao final sobre quem sejam os ladrões do filme...

⁴⁴⁰ RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro: Pallas, 2001, p. 122.



Figuras 110, 111 e 112 Frames 30, 31 e 32 – a estreia do filme com seus protagonistas presos

Ladrões de cinema, um filme que a todo momento tratou justamente da paixão e da magia que este meio, esta arte desencadeia nas pessoas – tal como acontece na cena em que a câmera e outros equipamentos de certa forma hipnotizam alguns membros do grupo inculcando o desejo de fazer cinema. Assim como outras produções, em épocas diferentes, como a chanchada *Carnaval Atlântida* (1952, de José Carlos Burle) e a recente e ácida comédia *A primeira missa, ou tristes tropeços, enganos e urucum* (2014, de Ana Carolina), aqui se tem um ponto comum entre os três filmes: a metalinguagem que confere ao filme histórico e à comédia potências que se sobressaem sobre outros gêneros. Dessa feita, é preciso atentar nestas nuances a força conferida a estes gêneros, uma vez que há uma legitimidade subentendida, pois foi através dele que se tratou do cinema brasileiro. As leituras sobre a história podem aparecer nos mais diversos formatos alegóricos e, nesse sentido, fecho com a instalação de Adriana Varejão em sua releitura do quadro de Pedro Américo:



Figuras 113 e 114 – releitura do quadro *Tiradentes esquartejado* de Pedro Américo, por Adriana Varejão⁴⁴¹

O “clássico” e o contemporâneo mesclados de maneira a compor uma nova reconfiguração e leitura da história.

⁴⁴¹ Imagens disponíveis em: <http://www.24biennial.org.br/bra/ebraoutvare01.htm> (acesso em 1o de abril de 2022), fotos de Vicente de Mello

Capítulo 6

Eventos históricos numa leitura emparedada pela burocracia: de Ana Carolina, *A primeira missa, ou tristes tropeços, enganos e urucum* (2014)

*Quem foi que inventou o Brasil? Foi seu Cabral! Foi seu Cabral!
No dia vinte e um de abril, dois meses depois do carnaval.
Depois Ceci amou Peri, Peri beijou Ceci ao som, ao som do Guarani!
Do Guarani ao guaraná, surgiu a feijoada e mais tarde o Paraty.
Depois Ceci virou Iaiá, Peri virou Ioiô...
De lá... Pra cá tudo mudou! Passou-se o tempo da vovó, quem manda é a
Severa e o cavalo Mossoró.*

Lamartine Babo (1904 – 1963), *História do Brasil* (1933)

Neste capítulo chegamos a um momento mais recente de nossa cinematografia. Da Retomada à Pós-Retomada, a produção nacional apresenta ao espectador perspectivas outras na sua maneira de narrar a história. A comédia continua sendo o gênero de mais apelo junto ao público, com uma pouco convincente presença em salas vazias para filmes do gênero histórico (seja ele religioso ou biográfico). Nesta nova conjuntura, em que salas de exibição competem com a tecnologia de *streaming* cada vez mais popularizada (e que ganha outro fôlego em tempos como os atuais onde, dada a pandemia, cinemas ficam fechados no Brasil e pelo restante do mundo). Para tanto, neste capítulo, nosso foco se centrará em uma análise pautada pelo mais recente trabalho de Ana Carolina Soares, *A primeira missa ou tristes tropeços, enganos e urucum*. Em um percurso que teve seu início com Helena de Tróia, passando pelos inconfindentes, chegamos aqui a um período (refiro-me aqui especialmente ao período do descobrimento que em diversas vezes serviu de pano de fundo para uma considerável parcela de filmes brasileiros, conforme veremos adiante). Aqui remeto-me outra vez às questões pautadas antes quanto às duas obras anteriores: quem narra essa história e o que se configurou como objeto de riso propriamente?

A diretora Ana Carolina Teixeira Soares, conhecida por sua filmografia pautada por críticas sociais contundentes a respeito da sociedade brasileira, apresentou neste seu trabalho mais recente uma leitura ácida sobre o cinema brasileiro a partir de um exercício que incorpora a metalinguagem e os ditames característicos do filme de gênero histórico tão caros para a produção nacional (especialmente no que concerne à temática de um mito fundador, como no caso a primeira missa celebrada no Brasil). A trama se desenvolve pelas desventuras de um diretor de cinema (interpretado por Dagoberto Feliz) filmando o que seria uma obra centrada em um episódio específico da história do Brasil colonial: a primeira missa, ocorrida em 26 de abril de 1500. Para tanto, as gravações ocorrem em locações que buscaram a maior verossimilhança com os cenários reais. Elenco composto de atores indígenas, atores portugueses, uma atriz brasileira (Sônia Duarte, interpretada por Alessandra Maestrini). Em meio a todo esse processo de filmagens, o diretor se vê surpreendido pelas ingerências de produtores e banqueiros que financiam a obra. Contudo, o olhar do espectador é outro. Para o espectador essa mata fechada é um cenário artificial, assim como tudo o que constitui as personagens da trama. Para se ter um exemplo, a atriz principal da obra, Sônia Duarte é uma mulher branca que precisa ter todo o seu corpo coberto por urucum...

Para tratar das nuances do que caracteriza o filme do gênero histórico, apresentando-o segundo o viés da comédia, escolhi uma produção recente do cinema brasileiro. Com a

direção de uma das mais respeitadas cineastas brasileiras, Ana Carolina, em seu mais recente trabalho, o filme *A primeira missa ou tristes tropeços, enganos e urucum* (2014). A contracapa de sua versão em DVD é categórica em afirmar que não se trata de uma obra histórica, mas sim uma “comédia ácida que analisa o cinema brasileiro de hoje”⁴⁴². Entretanto, como procurarei mostrar a partir deste filme em questão, comédia e gênero histórico se conectam de maneira a constituírem a legitimidade do discurso nesta obra cinematográfica. Por que a crítica através dos elementos que caracterizam para o espectador o filme histórico?

A escolha da fonte se deveu especialmente pelo recorte de minha pesquisa ao buscar tratar de três aspectos: a comédia, a história do Brasil e o filme de gênero histórico. Para tanto, considerei que seria uma construção narrativa interessante falar deste gênero cinematográfico através do recorte principal de minha pesquisa, a história como premissa para a comédia. Em diálogo com os filmes dos capítulos anteriores, parti de obras que “brincassem” de certa forma com as estruturas que conferem sentido ao gênero em questão, de maneira que fosse apresentado o estilo no qual as obras escolhidas se inserem mantendo esta linha teórica voltada para o riso e a comicidade⁴⁴³. Entretanto, ao se utilizar dessas estruturas para a configuração do elemento cômico, a respeito do que se quer tratar? Qual o sentido de se fazer troça deste e com este gênero em questão? Aqui voltamos mais uma vez ao modelo de história monumental que se pretende fazer. O que corrobora com a perspectiva que enaltece o gênero do filme histórico para o cinema brasileiro. E, por mais uma vez, o filme de gênero histórico para tratar do próprio cinema brasileiro. O que significa pensar o Brasil através desta perspectiva?

Essa interface entre história e humor, especialmente no Brasil não é necessariamente uma novidade. São vários, inclusive, os trabalhos acadêmicos que analisaram esse recorte pela caricatura, por exemplo, com a pesquisa de Renato Lemos⁴⁴⁴. Em diferentes épocas no decorrer do século XX obras literárias (que não foram escritas por historiadores de profissão), estruturadas como um tradicional livro de história (no formato de um grande compêndio), foram extremamente populares junto ao público – basta recordar títulos como *História do Brasil pelo método confuso*, de Mendes Fradique (em 1922) ou recentemente *O Brasil*

⁴⁴² Disponível em: <http://bretzfilmes.com.br/filmes/a-primeira-missa/>. Acesso em: 05 nov. 2019.

⁴⁴³ Como é o caso de filmes como *Carnaval Atlântida* (direção de José Carlos Burle, 1952) e *Ladrões de cinema* (1977, direção de Fernando Cony Campos). Em um dos capítulos da tese que pretendo apresentar para minha qualificação em meados de abril de 2020 proponho estas questões a partir do filme de Ana Carolina em conjunto com a chanchada de José Carlos Burle e a comédia de Coni Campos. No contexto do capítulo como um todo, tenho por objetivo também articular os três filmes nesta análise.

⁴⁴⁴ LEMOS, Renato. *Uma história do Brasil através da caricatura 1840-2006*. São Paulo: Editora Bom Texto, 2015.

do *Casseta*, colaboração de Eduardo Bueno com o grupo Casseta & Planeta (publicado em 2018)⁴⁴⁵.

Para melhor abarcar todas essas questões, o presente capítulo apresenta em suas sessões os seguintes recortes: a representação da primeira missa no Brasil através da pintura nas obras de diferentes artistas; a trajetória da diretora Ana Carolina e sua relação com a comédia e o gênero histórico (com percepções já desenvolvidas no capítulo 2 quando foram analisadas as leituras da história por alguns cineastas, dentre estes a própria Ana); a recorrência do tema no cinema brasileiro, além de algumas representações do indígena em nossa cinematografia; e, por fim, a análise em si do filme *A primeira missa*.

Analisar o mais recente filme de Ana Carolina me permite, por exemplo, colocá-lo ao lado de obras como *Carnaval Atlântida* (produção de 1952, dirigida por José Carlos Burle), *Ladrões de cinema* (produção de 1977, escrita e dirigida por Fernando Coni Campos). Os pontos em comum ao colocarmos lado a lado estas obras são a comédia, a forma de pensar o cinema brasileiro (cada qual em sua época distinta de produção) pela metalinguagem através de elementos que caracterizam o gênero do filme histórico. Ironicamente, outro aspecto comum aos três filmes é justamente o fato de não serem obras que seriam enquadradas neste gênero histórico. Foram filmes que, pelo cinema, trataram da produção nacional colocando em lugar de destaque o gênero do filme histórico. O que me remete a outra questão: que tipo de legitimidade é esta imbuída neste gênero? Qual modelo de história encontra-se presente em filmes como esses e, aqui especialmente, no trabalho de Ana Carolina?

Problematizar esse gosto do público de cinema no Brasil pela história nos remete, inclusive, a toda uma série de referências que alimentam uma memória histórica de forma a construir imagens mentais a partir de outras elaborações que foram feitas sobre o passado. Um filme que em sua estrutura remete à representação de um fato histórico extremamente explorado na pintura e também em outras obras cinematográficas: a primeira missa celebrada no Brasil, ocorrida nos primeiros dias de maio de 1500, segundo Lília M. Schwarcz e Heloisa M. Starling⁴⁴⁶. Um filme que se utiliza de elementos referentes ao gênero histórico em seus moldes mais clássicos sem, no entanto, enquadrar-se neste estilo. Um filme que, ao falar do cinema nacional, constrói-se através de um humor ácido. Optei por apresentar o trabalho com uma fonte específica de minha pesquisa de doutoramento, ao analisar filmes que

⁴⁴⁵ Cf. FRADIQUE, Mendes; LUSTOSA, Isabel (org.). *História do Brasil pelo método confuso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. CASSETA & PLANETA. *Brasil do Casseta: a história do Brasil como você nunca viu*. São Paulo: Sextante, 2018.

⁴⁴⁶ SCHWARCZ, Lília M; STARLING, Heloisa M. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 29

(embasada pelas considerações presentes no livro de Hannu Salmi⁴⁴⁷) seriam chamados de “comédias históricas”. No entanto, considero pertinente uma reflexão que mostre um pouco justamente o peso e a importância deste gênero em questão na cinematografia brasileira. A ideia principal não é a de elencar somente uma lista de filmes pertencentes a esse gênero, mas a partir de outras obras (e aqui o filme de Ana Carolina) entender de que maneira o discurso presente neste trabalho demonstra a importância do gênero (em um formato que remete aos signos que caracterizariam esse discurso) para a produção nacional.

6.1 Uma diretora e sua relação com a história e a comédia como discursos para a crítica da sociedade

Voltando ao filme em questão, sua diretora, Ana Carolina Teixeira Soares (ou apenas Ana Carolina, como passou a assinar seus trabalhos), paulista, nascida em 1945, possui uma pequena, porém muito consagrada obra entre os críticos, filmografia⁴⁴⁸. *A primeira missa* (2014) foi seu 10º longa-metragem após mais de dez anos desde seu último trabalho, a irreverente cinebiografia *Gregório de Matos* (2003). Dentre seus trabalhos mais conhecidos, *Mar de rosas* (1977, estrelado por Norma Benguell e Cristina Pereira) e *Das tripas coração* (1982, que contou com a presença de Dina Sfat e Antônio Fagundes no elenco). Em 2000, o flerte da ficção com a história com *Amélia*, ao narrar a vinda da atriz francesa Sarah Bernhardt ao Brasil em 1905. Em todos os seus trabalhos o tom ácido e crítico sobre o país, em diferentes enfoques.



Figura 115 – a cineasta Ana Carolina Teixeira Soares⁴⁴⁹

⁴⁴⁷ SALMI, Hannu (org.). *Historical comedy on screen*. Bristol: Intellect, 2011.

⁴⁴⁸ Sobre a cineasta, Evaldo Mocarzel publicou um livro a seu respeito, como parte da Coleção Aplauso, editada pela Imprensa Oficial, obra da qual foram retiradas as informações aqui mencionadas. Cf. MOCARZEL, Evaldo. *Ana Carolina Teixeira Soares, cineasta*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

⁴⁴⁹ Disponível em: <https://www.mis-sp.org.br/programacao/b692a58e-a573-40c6-99f6-50bc1d84a4b0/misemcasa-colecao-memoria-do-cinema-ana-carolina>. Acesso em: 22 mai. 2022.

Com formação inicial como fisioterapeuta, pela USP, especialista na atuação com crianças portadoras de paralisia cerebral, foi musicista, escreveu em jornais sobre a cena cultural de São Paulo até ingressar em uma bem-sucedida carreira cinematográfica inicialmente no campo do documentário. Foi aluna da Faculdade de Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, além de ter estudado cinema na Escola Superior de Cinema São Luiz. Começou sua carreira no cinema primeiramente na função de continuísta no filme de Walter Hugo Khouri, *As amorosas* (1967).⁴⁵⁰

Essa narrativa fílmica de Ana Carolina, tão autoral e única na cinematografia brasileira iniciou sua trajetória basicamente com documentários até seu primeiro trabalho ficcional (*Mar de Rosas*, de 1977). Contudo, houve um elemento de transição neste processo com o documentário *Getúlio Vargas*, que a cineasta já o considera um exercício ficcional (com narração de Paulo César Pereio e música de Jards Macalé) que se distancia dos ditames clássicos do gênero. Segundo Luís Zanin Oricho, a respeito da chamada “trilogia feminina” de Ana,

Esse tríptico já foi chamado de “memórias de uma moça malcomportada”, mas provavelmente vai além dessa definição. Flagra a existência feminina em três estágios da vida, da perspectiva da criança, passando pela puberdade até a idade da mulher madura. (...) Suas personagens (seja a menina, a adolescente ou a mulher adulta) encontram-se imersas num universo caótico, em que a ordem das razões é sempre perturbada por pulsões irracionais. Com uma obra vigorosamente autoral, Ana Carolina revela originalidade tanto na estrutura dramática como na composição “acima do tom” proposta para os personagens e o tratamento visual, que busca o paroxismo das cores para sublinhar a crueza ou o caráter terminal de determinadas sequências.⁴⁵¹

Em entrevista realizada por Marcel Plasse com a cineasta em 1987, quando do lançamento de *Sonho de valsa*, última parte da trilogia iniciada em 1977 com *Mar de Rosas*, Ana falou sobre sua obra até aquele momento e como considerava sua prática como realizadora de cinema no Brasil:

Eu fiz um enorme esforço para não me deixar diluir pelos problemas do Brasil e pela dificuldade de se fazer cinema. E, acima de tudo, eu sempre tentei ser coerente. Eu não cheguei no *Sonho de valsa* agora, eu cheguei há dez anos, quando saquei a trilogia. Meu grande rigor, se é que existe um

⁴⁵⁰ No campo do comentário (de média e curta-metragem) encontram-se os seguintes títulos, de uma carreira iniciada em 1967: *Lavra-dor* (em parceria com Paulo Rufino na direção), *Monteiro Lobato* (1969), *Guerra do Paraguai* (1970), *Pantanal do Mato Grosso* e *Três desenhos* (ambos de 1971), *O sonho não acabou* e *Salada paulista* (ambos de 1978).

⁴⁵¹ ORICHO, Luís Zanin. “Carolina, Ana”. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2002, p. 93.

rigor no meu trabalho, buscava justamente uma cara dentro do cinema brasileiro. E, na medida em que eu estou desenvolvendo um trabalho sobre identidade, eu estou procurando a minha identidade como autor. Quer dizer, o meu cinema tem uma cara – não sei se é a melhor cara dentro do panorama de caras do cinema brasileiro –, mas ele tem um ritmo particular, uma linguagem particular, uma abordagem de tema muito elaborada, ele é quase um dialeto. Eu falei no meu dialeto o tempo todo, correndo riscos terríveis. Eu posso ver hoje, com alguma calma – e eu não tenho nenhuma –, os riscos que corri, do ponto de vista mais dramático até: o risco de não ser amada como autor. Mas eu tinha de fazer isso. Sem identidade você não existe!⁴⁵²

À época de lançamento de *Amélia*, Ana Carolina concedeu uma entrevista à revista *Cinemais* (veiculada pelo então Ministério da Cultura) sobre sua trajetória e seus trabalhos para o cinema. Uma filmografia curta, porém de extrema importância em nossa cinematografia, com seu olhar acurado e singular sobre a realidade brasileira. Cabe reforçar que *Amélia* foi uma espécie de segunda incursão pelo gênero histórico, alinhando fatos com ficção ao compor uma trama narrativa a partir da vida da diva francesa Sarah Bernhardt ao Brasil e sua fictícia camareira brasileira, a personagem título do filme. Em seguida tivemos *Gergório de Mattos* (2002, estrelado por Wally Salomão), sobre o poeta barroco e agora, mais recentemente, a alegórica versão sobre uma filmagem da primeira missa realizada no Brasil à época da chegada da expedição de Cabral, analisado para nesta tese.

6.2 A primeira missa e sua recorrência temática na história da pintura e do cinema brasileiros

Sobre *A primeira missa*, o filme foi realizado em coprodução com Portugal, e boa parcela de seu elenco é composto por atores portugueses. A diretora Ana Carolina Teixeira Soares, conhecida por sua filmografia pautada por críticas sociais contundentes a respeito da sociedade brasileira, apresentou neste seu trabalho mais recente uma leitura ácida sobre o cinema brasileiro a partir de um exercício que incorpora a metalinguagem e os ditames característicos do filme de gênero histórico tão caros para a produção nacional. Mesmo não se tratando de um filme histórico, nas palavras da diretora em entrevista concedida a Ricardo Daehn:

Eu me inspirei no famoso quadro de Víctor Meirelles, para uma discussão: o filme veio para falar das dificuldades de se estabelecer um marco do

⁴⁵² Cf. *Set: cinema e vídeo*. São Paulo: Editora Azul, ano 1, n. 8, 1987, p. 41.

Brasil como nação. Coisa, aliás, que na minha opinião, está sendo posta à prova. Não sei se isso aqui de fato é uma nação. E olha que eu nasci aqui, hein⁴⁵³.

Ana Carolina diz que não se trata de um filme histórico, mas talvez porque pressupõe que este gênero deva de possuir um tom épico, ou mais conectado ao factual, enquanto que seu filme (para a diretora) é uma farsa envolta na metalinguagem. A partir desta trama, proponho pensar de que maneira o gênero do filme histórico trata muito de sua época de produção (pontos discutidos no decorrer da obra) e sua conexão com a comédia. Pensando especificamente neste filme, quais os momentos de piada? A respeito do que se ri? Cabe destacar que o intuito desta tese é uma reflexão sobre a comédia como linguagem histórica. Nesse campo, uma obra marcada pela metalinguagem faz uma espécie de discussão teórica sobre os procedimentos narrativos que fazem de uma narrativa um relato histórico. Nessa leitura mais guiada por uma preocupação teórica, é possível afirmar, contrariando o que a própria diretora diz, que seu filme é sim histórico. Uma história em que se reflete sobre suas próprias condições de produção.

Em se tratando do filme de Ana Carolina refiro-me especificamente ao quadro do pintor brasileiro Vítor Meirelles (1832-1903), também intitulado *A primeira missa* e que foi a base para a construção visual do filme. Como se pode notar, o uso de filmes na pesquisa histórica engendra toda uma teia de diferentes fontes que se articulam e compõem a pesquisa.

A diretora, conforme suas palavras, inspirou-se em uma obra clássica da pintura histórica brasileira, o quadro também de mesmo nome do filme, de Vítor Meirelles, pela primeira vez exposto em 1860 (**Figura 116**, abaixo). Cabe uma pausa para nos determos especificamente sobre este quadro, uma vez que sua representação sobre o que poderia ter sido a primeira missa celebrada no Brasil configurou-se em referencial para diferentes obras cinematográficas em distintos períodos da produção nacional.

⁴⁵³ Para a entrevista na íntegra, que recebeu por título “O tempo no cinema”, ver no link, disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/028274_06/141682. Acesso em: 05. nov. 2019.



Figura 116: *Primeira missa no Brasil*, de Víctor Meirelles (1860). Tinta a óleo, tela. Dimensões: 268cm x 356cm. Localização: Museu Nacional de Belas Artes (RJ)⁴⁵⁴.

Na **Figura 116** temos o quadro no qual a cineasta se inspirou como mote inicial para seu filme. Entretanto, é preciso ressaltar e situar o quadro como elemento partícipe de uma memória histórica construída. Aqui há uma representação da História do Brasil, além da perpetuação de um enfoque sobre o mesmo acontecimento. Em se tratando deste quadro em especial, podemos de certa forma percorrer seu caminho de construção imagética a respeito de um fato, quando nos deparamos com a **Figura 41** (o fotograma da mesma cena, reproduzida no filme *Descobrimto do Brasil*, de Humberto Mauro, em 1937). O que representa esta imagem (e aqui me restrinjo ao quadro de Meirelles) à época de sua elaboração? Segundo Maria Innez Turazzi,

Verifica-se, no século XIX, uma difusão do conhecimento histórico para além das instâncias de legitimação da prática historiográfica. Um público mais amplo e fascinado pela origem do mundo, tanto quanto pelo seu próprio passado, estava ávido por consumir os meios através dos quais essa cultura se espalhava: romances de tempos heroicos, obras de arte do período renascentista, imagens da Terra Santa, das pirâmides do Egito ou das ruínas greco-romanas.⁴⁵⁵

⁴⁵⁴ Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Primeira_Missa_no_Brasil_\(Victor_Meirelles\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Primeira_Missa_no_Brasil_(Victor_Meirelles)) Acesso em: 07 nov. 2019.

⁴⁵⁵ TURAZZI, Maria Inez. “*Quadros de história pátria: fotografia e cultura histórica oitocentista*”. In: FABRIS, Annateresa; KERN, Maria Lúcia Bastos (orgs.). *Imagem e conhecimento*. São Paulo: Edusp, 2006, p. 243.

E podemos ir além deste aspecto, como salientou a mesma autora (ao analisar especificamente um livreto presente na biblioteca particular do republicano Benjamin Constant chamado *Quadros de História da Pátria*, publicado em 1891) ao destacar que há

(...) uma determinada *visão da história* (em geral e do Brasil em particular) em que personagens e acontecimentos de uma época são deliberadamente omitidos, em favor de uma memória cuja função não é impedir o esquecimento do passado, e sim consagrar o presente em direção a uma posteridade desejada e conscientemente construída pela história.⁴⁵⁶

Quase que uma espécie de certidão de nascimento da nação, o quadro de Vítor Meirelles já recebeu as mais diversas releituras e, arriscaria dizer (em concordância com Eduardo França Paiva⁴⁵⁷), seria uma das imagens mais reproduzidas em livros didáticos, estando fortemente presente no imaginário coletivo. Ao ponto em que a imagem, um constructo artificial da linguagem pictórica, é muitas vezes tomada como apresentação imediata da realidade histórica. Uma invenção do Brasil e de seu passado para e sobre a nova nação independente. Sua força imagética persiste especialmente no fato de que “para a maioria de nós ela aparece como possivelmente contemporânea à chegada dos portugueses em 1500”⁴⁵⁸. Representante do Romantismo no Brasil pelas artes, o quadro de Meirelles foi elemento constituinte de um projeto de construção nacional, representante de um ato fundador. Segundo Jorge Coli,

Ele fez, em grande parte, com que o Descobrimento tomasse corpo e se instalasse de modo definitivo no interior de nossa cultura. Assim, revela-se um excelente objeto de análise para a compreensão de procedimentos artísticos que dependem, em sua própria gênese, das contribuições originadas do projeto ideológico mais geral, na própria natureza de uma história capaz de engendrar o passado que deseja, e na relação cúmplice entre as duas disciplinas no sentido de conferir aos constructos resultantes uma força efetiva de persuasão e de certeza.⁴⁵⁹

No entanto, o artista tomou como referência para a composição de sua obra um quadro de seu mestre francês Horace Vernet, que podemos observar pela **Figura 117** a seguir:

⁴⁵⁶ TURAZZI, Maria Inez. “*Quadros de história pátria: fotografia e cultura histórica oitocentista*”, *op. cit.* p. 236-237.

⁴⁵⁷ PAIVA, Eduardo França. *História e imagens*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006, p. 91.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 93.

⁴⁵⁹ COLI, Jorge. “Primeira missa e invenção da descoberta”. In: NOVAES, Adauto (org.). *A descoberta do homem e do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 107.



Figura 117: *Première messe à Kabylie*, de Horace Vernet (1854). Tinta a óleo, tela. Localização: Musée cantonal des beaux-arts de Lausanne (Suíça). Pintura que inspirou o quadro de Víctor Meirelles⁴⁶⁰.

Ainda que com personagens diferentes em cada quadro, existe uma representação pictórica organizada de maneira semelhante que acabou por alimentar uma memória sobre o evento. E a sequência de elaborações pictóricas se estenderam até o século XX, como, por exemplo, na tela feita por Cândido Portinari já em 1948 (**Figura 119**). No entanto, o enfoque no quadro de Portinari nos traz outro elenco de personagens, com oficiais e soldados da armada de Pedro Álvares Cabral, presença diminuta quando observamos a tela de Meirelles com uma grande maioria de indígenas ali representados. Ainda segundo Jorge Coli,

O diálogo entre Meirelles e Portinari pode ser percebido ainda por meio de uma recusa, não iconográfica, mas ideológica. O projeto de Meirelles baseava-se na fusão fundadora entre europeus e indígenas. Portinari rejeita essa integração, eliminando os índios de sua obra e mostrando uma cerimônia só de europeus.⁴⁶¹

⁴⁶⁰

Disponível

em:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Premiere_messe_en_kabylie_horace_vernet.jpg. Acesso em: 12 nov. 2019.

⁴⁶¹ COLI, Jorge. “Primeira missa e invenção da descoberta”. In: NOVAES, Adauto (org.). *A descoberta do homem e do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 116.



Figura 118 – Pedro Peres, *Elevação da cruz em Porto Seguro, BA*, óleo sobre tela (1879). Museu Nacional de Belas Artes (RJ)⁴⁶²

Pintada posteriormente à obra de Meirelles, o quadro de Pedro Peres nos mostra o mesmo evento sob outro ângulo, a partir da elevação da cruz (**Figura 118**). Aqui, da mesma forma que no quadro de 1860, a exuberância da vegetação compõe o cenário com a população indígena. Elementos desse aporte constituirão o imaginário sobre o evento e o que se estabeleceu por senso comum a seu respeito – especialmente em posteriores adaptações para o cinema sobre os povos indígenas.



Figura 119: *A primeira missa no Brasil*, de Cândido Portinari (1948). Têmpera sobre tela. Dimensões: 266cm x 598cm. Localização: Museu Nacional de Belas Artes (RJ)⁴⁶³.

⁴⁶² Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/elevação-da-cruz-em-porto-seguro-ba-pedro-peres/IQEp8KIEVRduUw?hl=pt-BR>. Acesso em: 18 de mai. 2022.

⁴⁶³ Imagem disponível em: <http://www.museus.gov.br/ibram-acquire-quadro-de-candido-portinari-a-primeira-missa-no-brasil/>. Acesso em: 30 nov. 2019.

A força dessa imagem e sua repercussão no campo das artes é perceptível em obras mais recentes onde a história é pensada como forma de denúncia contra a violência sistemática contra os povos indígenas, caso da escultura reproduzida abaixo, de Denilson Baniwa (**Figura 120**).



Figura 120 *A Primeira Missa no Brasil* (2019), de Denilson Baniwa. Escultura⁴⁶⁴

O caráter épico, e ao mesmo tempo alegórico, do fato foi desenhado por Carybé na obra de 1956 (**Figura 121**), em uma mescla entre Vítor Meirelles e Pedro Peres. No entanto, é nítido neste quadro uma presença maior dos homens da esquadra de Cabral, proporcionando outras percepções sobre o que, com o quadro de Vítor Meirelles, conectou-se ao imaginário sobre o “descobrimento”.



Figura 121 – *Primeira Missa ou Descobrimento*, 1956, Carybé, mista sobre madeira, 750cm x 590 cm⁴⁶⁵

⁴⁶⁴ Disponível em: <https://www.select.art.br/deste-em-dar-tanto-acucar-excelente/>. Acesso em: 26 mai. 2022.

⁴⁶⁵ Imagem disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1199/carybe/obras?p=2>. Acesso em: 26 mai. 2022.

Nas **Figuras 119 e 121**, o quadro de Meirelles permanece como base para a contestação e o questionamento da realidade. O referencial já clássico é o fundamento para a reflexão. Destaco que, no caso do quadro de Flávio Tavares, sua releitura de certa maneira se assemelha à pintura de Portinari ao destacar a exclusão dos povos indígenas, rejeitando uma suposta integração das raças.



Figura 122 – *A primeira missa no Brasil*, colagem digital a partir do quadro de Víctor Meirelles (2017), Ventura Profana



Figura 123 – Flávio Tavares. *A Primeira Missa no Brasil*. Acrílico sobre tela, 2 x 1,60m, 2014.⁴⁶⁶

O processo de perpetuação de memória histórica sobre o fato prosseguiu com o filme de Humberto Mauro de 1937 (ver as **Figuras 124 e 125**). Obra representativa do Estado Novo, teve dois grandes patrocinadores: o INCE (Instituto Nacional do Cinema Educativo) e o Instituto do Cacau da Bahia. Aqui, de maneira mais explícita, há uma articulação de fontes

⁴⁶⁶ Disponível em: http://flaviotavares.com.br/pt_br/galeria/pinturas/. Acesso em: 17 mai. 2022.

com uma percepção de versão supostamente “verdadeira” dos fatos. Dessa feita, desde o quadro de Meirelles há a fixação de uma forma de compreender o acontecimento a *posteriori* que será consagrada em livros didáticos para diferentes gerações tornando-se um referencial, com diferentes usos e interesses.



Figura 124 e 125: Fotogramas do filme *O descobrimento do Brasil* (1937), dirigido por Humberto Mauro⁴⁶⁷.

Conforme concluiu Jorge Coli, e podemos ter isso bastante explícito dada a quantidade de releituras da obra, seja nas artes visuais e no cinema, quanto a sua força:

Meirelles atingiu a convergência rara de formas, intenções e significados que fazem com que um quadro entre poderosamente dentro de uma cultura. Esta imagem do descobrimento dificilmente poderá vir a ser apagada, ou substituída. Ela é a primeira missa no Brasil. São os poderes da arte fabricando a história.⁴⁶⁸

Tamanha é sua presença no imaginário que também o Cinema Novo buscou sua releitura, desta vez em um tom mais alegórico, como se segue com a **Figura 126** retirada de *Terra em transe* (1967, direção de Glauber Rocha).

⁴⁶⁷ Disponíveis, respectivamente em: <http://www.bcc.org.br/fotos/816090>. Acesso em: 03 nov. 2019; https://cinema10.com.br/upload/filmes/filmes_8211_Descobrimto01.jpg. Acesso em: 19 abr. 2022.

⁴⁶⁸ COLI, Jorge. “Primeira missa e invenção da descoberta”. In: NOVAES, Adauto (org.). *A descoberta do homem e do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 118.



Figura 126 – Em *Terra em transe* (1967), direção de Glauber Rocha, novamente o evento “a primeira missa” é retomado na leitura alegórica do país da ditadura.⁴⁶⁹

Saindo da representação presente nas pinturas sobre a primeira missa, é necessário um breve panorama sobre diversas formas de representação da cultura indígena no cinema brasileiro (desde os mais estereotipados aos que se propuseram a uma figuração mais realista) no intuito de melhor percebermos os diálogos estabelecidos pela cineasta em seu filme. Em se tratando de uma imagem muitas das vezes idealizada, talvez o autor mais vezes adaptado para as telas tenha sido José de Alencar com seus romances indianistas históricos. Pegando como exemplo inicial o romance *O guarani* (1857), que foi adaptado onze vezes para o cinema entre 1908 e 1996⁴⁷⁰.

A partir de uma temática supostamente histórica, Peri e Ceci seriam como que os fundadores da descendência nacional, com seu apelo nacional e a forma como se inseriram no imaginário de maneira a compor um estilo de representação dos povos indígenas, repleto de estereótipos, com a imagem rousseauiana do “bom selvagem”. E uma dessas primeiras versões ocorreu em 1908, estrelada pelo conhecido artista à época, Benjamin Oliveira, conforme a **Figura 127**.

⁴⁶⁹ Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/wp-content/uploads/2018/11/terra-em-transe.png>
Acesso em: 19 abr. 2022.

⁴⁷⁰ SCHVARZMAN, Sheila; IANEZ, Mirrah. “O *Guarani* no cinema brasileiro: o olhar imigrante”. In: *Galaxia*. São Paulo, *Online*, n. 24, dez. 2012, p. 153. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/9123/9458>. Acesso em: 02 jun. 2022.



Figura 127 – Benjamin Oliveira, como o índio Peri em uma das primeiras versões para as telas do romance de José de Alencar, *O guarani*⁴⁷¹

De acordo com Sheila Schvarzman e Mirrah Ianez, o romance se estruturou sob a ótica das formas de vida medieval, bem de acordo com a tônica do século XIX, dentro de suas preocupações voltadas para a nobreza, a coragem, a pureza, além de uma exaltação à natureza exuberante. Um romance que se instaurou como um mito fundador, expressão de brasilidade, porém forjado⁴⁷². Tais elementos estarão presentes nas posteriores adaptações como as realizadas em 1996 e 1979, conforme ilustrado pelos cartazes das **Figuras 128 e 129**.

⁴⁷¹ Disponível em: <https://i.ytimg.com/vi/YvR2u9HwNYQ/hqdefault.jpg> (acesso em 19 de abril de 2022).

⁴⁷² SCHVARZMAN, Sheila; IANEZ, Mirrah. “O *Guarani* no cinema brasileiro: o olhar imigrante”. In: *Galaxia*. São Paulo, *Online*, n. 24, dez. 2012, p. 165. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/9123/9458> (acesso em 02 de junho de 2022).



Figuras 128 e 129 – cartazes das recentes adaptações de *O guarani* para o cinema, respectivamente de 1996 e 1979, direção de Norma Benguel⁴⁷³ e Fauzi Mansur⁴⁷⁴

Especialmente durante o período de ditadura militar pelo qual o Brasil atravessou 21 anos, outro romance de José de Alencar, de cunho histórico e temática fundacional⁴⁷⁵ foi dirigido por Carlos Coimbra (após o sucesso de *Independência ou morte*, de 1972), com *Iracema, a virgem dos lábios de mel*. Sob o pretexto de uma adaptação literária de fundo histórico, tivemos mais um exemplo da estereotipação da figura da mulher indígena, aqui representada pela estrela das pornochanchadas Helena Ramos, conforme a **Figura 130**. O tom é o de uma história de amor intercalada por momentos de ação para narrar a trama construída por Alencar. Mantendo o tom hollywoodiano em sua estrutura, ou, nas palavras de Robert Stam e Ella Shohat, eurocêntrico, o filme mais fez foi perpetuar estereótipos e referenciais já existentes em nossa cinematografia⁴⁷⁶. Destaco em especial essas produções por, como veremos adiante, serão utilizadas na crítica estabelecida por Ana Carolina em seu filme *A primeira missa*.

⁴⁷³ Disponível em: <https://filmow.com/o-guarani-t9659/>. Acesso em: 22 mai. 2022.

⁴⁷⁴ Disponível em: [https://www.wikiwand.com/pt/O_Guarani_\(1979\)](https://www.wikiwand.com/pt/O_Guarani_(1979)). Acesso em: 22 mai. 2022.

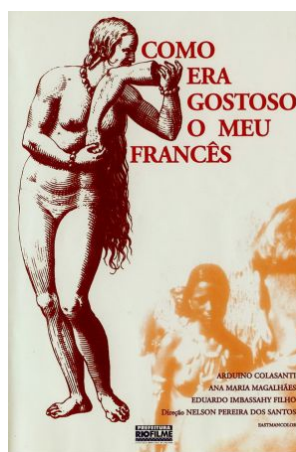
⁴⁷⁵ Cf. SOMMER, Doris. *Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina*. Tradução de Gláucia Renate Gonçalves e Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

⁴⁷⁶ SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006, p. 60.



Figura 130 – lobby card de *Iracema, a virgem dos lábios de mel* (1979), de Carlos Coimbra⁴⁷⁷

No entanto, não se pode esquecer (mesmo não sendo este o foco principal da tese, mas que merece uma explanação mais ampla em futuros trabalhos) que houve títulos em que se buscou uma outra forma de apresentação dos povos indígenas que saísse destes estereótipos, principalmente quanto à figura do “bom selvagem” rousseauiano. Ainda que sendo obras realizadas por cineastas brancos, casos de *Hans Staden* (1999) e *Como era gostoso o meu francês* (1971), ilustrados pelas **figuras 131 e 132**, respectivamente:



Figuras 131 e 132 – cartazes dos filmes *Hans Staden* (1999, de Luís Alberto Pereira)⁴⁷⁸ e *Como era gostoso o meu francês* (1971, de Nelson Pereira dos Santos)⁴⁷⁹

⁴⁷⁷ Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0184619/mediaviewer/rm2746215937/>. Acesso em: 19 mai. 2022.

⁴⁷⁸ Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Hans_Staden_\(filme\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Hans_Staden_(filme)). Acesso em: 22 mai. 2022.

⁴⁷⁹ Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/pt/1/1d/Como_Era_Gostoso_o_Meu_Francês.jpg. Acesso em: 22 mai. 2022.

E não são esses os únicos exemplos de produção cinematográfica voltados ao período do descobrimento realizados anteriormente ao filme de Ana Carolina. Conforme visto no capítulo três, sobre o gênero da comédia histórica, *Caramuru, a invenção do Brasil* (2000, de Guel Arraes) está entre os títulos mais conhecidos.

6.3 Urucum, tropeços tristes, o longo braço do Estado e um evento pintado a aquarela e celofane: o filme

A partir desta trama, proponho pensar de que maneira o gênero do filme histórico trata muito de sua época de produção (pontos discutidos no decorrer da obra) e sua conexão com a comédia. Pensando especificamente neste filme, quais os momentos de piada? A respeito do que se ri?



Figura 133 - *Screenshot 1* – abertura do filme

O filme inicia com um movimento de câmera que leva o espectador a entrar na mata e aos poucos visualizar o que está ocorrendo, com um olhar que se direciona para a clareira – da mesma forma que duas das mulheres localizadas no canto direito da tela, com exceção das crianças (uma parece não dar muita atenção ao que possa estar acontecendo e o pequeno menino olha justamente para o espectador). O uso deste recurso confere já no início do filme (mesmo que sem ser explícito) as nuances que incrementam uma narrativa pautada pela metalinguagem. À medida em que a câmera se movimenta é possível perceber a artificialidade do cenário, com um fundo que remete o espectador à tela de Vítor Meirelles, como que uma pintura à óleo.

Em um primeiro momento, com um elenco diminuto (quando comparamos com o quadro) a cena prossegue como uma encenação da primeira missa. Ainda que a artificialidade

seja explícita não é de imediato que sabemos tratar-se de um filme que fala sobre o processo de filmagem. Os diálogos, em português de Portugal, com um tom épico procuram ressaltar o tom de “veracidade” sobre os fatos. Perceberemos em breve que se trata de uma leitura pautada no humor ácido sobre fazer cinema no Brasil.



Figura 134: Imagem disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/atracao/a-primeira-missa-ou-tristes-tropecos-enganos-e-urucum/>. Acesso em: 21.out. 2019.

A **Figura 134**, mesmo que promocional, apresenta parte do elenco permitindo uma noção do que será mostrado (até com a presença de chineses), com toda a artificialidade ali presente (podemos notar isto pelo fundo do cenário, semelhante a uma pintura em papel em que os vincos de dobras são percebidos). Qual a intenção de se reforçar esta artificialidade? E, mais ainda, de uma artificialidade que fica explícita para o espectador, mas não para as personagens, uma vez que é ressaltado em diálogo que se trata de um filme feito em locação (o que seria “perigoso e caro”, nas palavras da burocrata Jussara Tamoio, membro do governo que interrompe as filmagens). No filme a mesma imagem aparece da seguinte forma:



Figura 135– Screenshot 2 – a mesma cena da figura 5 (utilizada como divulgação) e o detalhe aqui de como a mesma imagem aparece no filme originalmente.

Aqui temos mais um detalhe do quanto que nos é mostrado que são cenários, de que ali se tem uma visão sobre a história levada às telas de cinema. A inspiração vem do quadro de Meirelles, mas é perceptível a intenção de demonstrar que a verossimilhança se configura como uma intenção não atingida, o que se reforça com o *Screenshot 3* apresentado abaixo:



Figura 136– Screenshot 3 – Abraão Farc (vice-presidente do banco), Rosa Grobman (Jussiana Tamoio, membro do governo) e Wagner Molina (Ubirajara, membro do governo)

No *screenshot 3*, a entrada dos membros do Estado responsáveis pelo financiamento. Os movimentos de câmera são poucos, como que exteriorizando cada vez mais o caráter artificial de tudo para – reitero – o espectador. Neste ponto em especial, a tônica que perdurará por todo o filme: a viabilidade do cinema brasileiro e seu potencial de lucro dados os investimentos feitos. A imagem acima é seguida de um diálogo ácido e corrosivo sobre o imaginário geral, o senso comum sobre a prática cinematográfica no país. Aqui, o diretor (personagem apenas indicado por sua função, sem nome, sem identidade), Jussiana e Ubirajara:

Diretor: Eu posso ao menos pôr o meu filme na lata? [indignação, espanto e raiva pela interrupção de seu *take*]

Jussiana: Fique calmo! Isso se resolve no prazo adequado. Temos que seguir o comportamento oficial.

Ubirajara: Comportamento oficial?

Jussiana: É.

Ubirajara: [aproximando-se do diretor] Comportamento oficial só se manifesta quando o negócio é mercadologicamente viável. Que eu saiba,

cinema é mercadologicamente inviável. Então não há comportamento oficial a seguir.

Diretor: Seguir ou obedecer?

Pedro Álvares Cabral: [os demais atores são identificados somente pelas personagens históricas que interpretam] Intervenção branca! Intervenção branca! [visivelmente bêbado com uma latinha de cerveja]

Ao longo do roteiro é possível vermos uma série de referências (sejam quanto ao cinema, ou a obras de arte). Neste trecho em questão, quando a personagem de Ubirajara fala sobre um negócio “mercadologicamente viável” de imediato o espectador conhecedor da produção cinematográfica brasileira associa o trecho ao filme *Cronicamente inviável* (direção de Sérgio Bianchi, de 2000, outra obra brasileira voltada para a metalinguagem). Tiradas desse tipo, pautadas pelo trocadilho e a lógica absurda funcionam como gatilhos cômicos para a narrativa. O próprio nome dos burocratas, Jussiara e Ubirajara, tornam-se objeto de riso compondo o quadro de absurdos construídos pela diretora e roteirista Ana Carolina.



Figura 137- Screenshot 4 – Mariano Mattos e Alessandra Maestrini nos papéis dos atores Hélio Borba e Sônia Duarte caracterizados para as filmagens



Figura 138 – David Cardoso e Solange Theodoro em *O Guarani* (de Fauzi Mansur, 1979)⁴⁸⁰

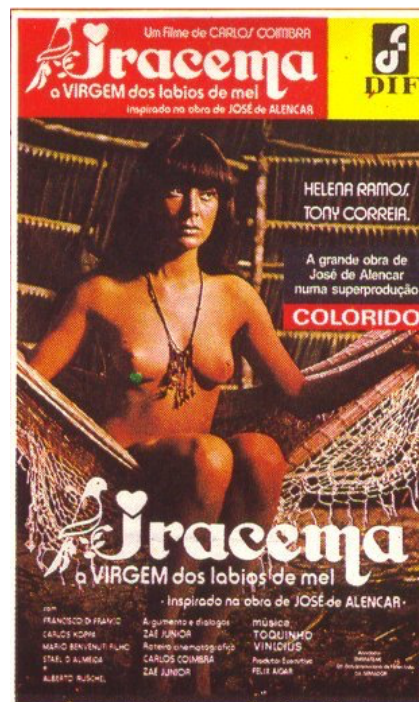


Figura 139 – Helena Ramos no papel título de *Iracema, a virgem dos lábios de mel* (1979, de Carlos Coimbra)⁴⁸¹

O mesmo ocorrerá em termos de absurdo, por justamente lidar com a bagagem do espectador no acompanhamento de toda a narrativa, são os atores que interpretam o casal indígena principal: completamente fora dos possíveis elementos que fisicamente

⁴⁸⁰ Disponível em: <http://www.maismaiswestern.com/p-7489116-E141-O-GUARANI---O-Guarani---1979>. Acesso em: 02 jun. 2022.

⁴⁸¹ Disponível em: <http://www.culturavisual.com.br/loja/products.php?product=Iracema%2C-A-Virgem-dos-L%E1bios-de-Mel-1979-Helena-Ramos>. Acesso em: 03 jun. 2022.

caracterizariam pessoas de etnia indígena, é inevitável que as personagens de Mariano Mattos (como o ator Hélio Borba, que a todo o momento quer que seu monólogo do “pajé criança” seja filmado) e Alessandra Maestrini (Sônia Duarte, amante do diretor, alérgica a urucum) provoquem o riso do espectador. O tom de crítica é seguido pela exacerbação desses elementos de interpretações exageradas e, no que se refere às personagens femininas os extremos entre a excessiva sexualização de Sônia Duarte e o velado conservadorismo rígido de Jussiara.

Estas são apenas algumas das inúmeras possibilidades de recortes e análises presentes neste filme que suscita as mais diversas questões sobre o cinema nacional, como podemos observar pelo *screenshot* 5, abaixo.



Figura 140– Screenshot 5 – as tomadas finais, com Sônia Duarte (Alessandra Maestrini) caminhando ao som de *O Guarani*, de Carlos Gomes ao som de uma sanfona tocada pelo diretor (interpretado por Dagoberto Feliz)

Há toda uma rede de referências presentes no filme como um todo. A partir do quadro de Víctor Meirelles, com base na estética inicialmente presente em um filme épico, todos os sentidos se aglomeram no mesmo cenário em forma de crítica pelo absurdo do que é mostrado em tela com um mesmo cenário. Discussões sobre o mercado e falas a respeito de estilos de filmes que agradam o público são tratados ao longo da trama.

Talvez a melhor imagem para encerrar, por este momento, as reflexões sobre este trabalho de Ana Carolina seja a imagem abaixo. A todo o momento, em diversas passagens da obra, o espectador se depara com grupos indígenas que observam, pela mata artificial, as filmagens (ou o que se tenta fazer em meio a todo o turbilhão burocrático) que acontecem. São personagens que em silêncio são pertinentes para a trama, uma vez que assim como os espectadores observam tudo e quebram com a quarta parede. A maneira como fala do cinema brasileiro utilizando-se de um mote centrado no gênero histórico possui elementos que de

certa feita aparecerão em diferentes obras com vários estereótipos. De alguma forma, há uma presunção de credibilidade em uma forma de ser ver a história que ao mesmo tempo é usada como objeto para interpor o riso.



Figura 141 – Screenshot 6

A artificialidade dos cenários e das personagens remetem a uma preocupação de explicitar os mecanismos de produção de verossimilhança numa obra histórica. Com isso, o filme faz uma releitura de toda a tradição de representações sobre o passado. Essa tradição tende a esconder sua própria artificialidade, simulando apresentar a história tal e qual ela de fato aconteceu. Com isso, o filme de Ana Carolina ganha um tom de paródia, e o riso que ele desperta é um riso crítico. Além disso, há uma discussão sobre a própria viabilidade de se fazerem filmes históricos de caráter épico na sociedade brasileira. Trata-se também de uma perspectiva que reforça a impossibilidade de construção de uma representação monumental sobre o passado. Ou seja, uma discussão sobre a impossibilidade de construção de uma representação monumental sobre o passado. Isso, dados os limites técnicos e financeiros na produção de uma obra cinematográfica no Brasil. Assim, a própria precariedade econômica do país acaba inviabilizando uma certa abordagem cinematográfica de seu passado. A artificialidade das representações do passado emerge como resultado de uma cópia mau feita dos padrões épicos hollywoodianos, e então o filme de Ana Carolina oferece também, pela via do riso, um diagnóstico sobre a sociedade brasileira.

Considerações quase finais ou cenas de um novo episódio...

Rir é um ato de resistência

Paulo Gustavo (1978-2021)

Inseridos como estamos neste contexto atual de mortes pautadas por uma irresponsabilidade genocida, é inevitável a lembrança desta fala do ator e humorista Paulo Gustavo... Um trabalho sobre comédias, sobre a proeminência deste gênero no cinema brasileiro inevitavelmente remete à lembrança da franquia de maior sucesso de público no país. Sim, reforço o público e salas de cinema cheias, pois honestamente bilheteria com espaços vazios estão longe de ser sinal de alguma representatividade plausível para mim⁴⁸²... compreendo representatividade quando se tem uma sequência de obras com bilheteria, público em salas lotadas, caso das comédias mais assistidas no cinema brasileiro, como o que houve na trilogia chanchadesca *Minha mãe é uma peça* (2013, 2016 e 2019)⁴⁸³ – sem contar, claro, com mais de 11 milhões de pessoas assistindo a um casamento gay no terceiro filme da série...⁴⁸⁴ Considerando os recordes brasileiros em morte de LGBTQIA+ no mundo, pela comédia isto ser tratado significa e muito⁴⁸⁵... Assim, reitero as palavras de Paulo Gustavo em sua última aparição no festival de fim de ano da Rede Globo, em 2020: “rir é um ato de resistência”⁴⁸⁶.

E da mesma forma retomo o este argumento da resistência, da profunda reflexão crítica que cinema e humor proporcionam, especialmente com as obras estudadas aqui nesta pesquisa. Três filmes realizados em períodos muito distantes entre si, em contextos diferentes. No entanto, com um ponto a princípio comum: a importância do gênero histórico na produção cinematográfica nacional e também uma certa impossibilidade de determinada abordagem da história, pretensamente séria e monumental. Ela se apresentou com diferentes

⁴⁸² E mais uma vez retomo os notórios casos envolvendo a produção épica *Os dez mandamentos, o filme* (2016, direção de Alexandre Avancini) e as duas cinebiografias de Edir Macedo, *Nada a perder* e *Nada a perder 2 – não se pode esconder a verdade* (2018 e 2019, dirigidas por Alexandre Avancini) em que ingressos foram vendidos para salas de exibição vazias. A esse respeito, ver “Filme sobre Edir Macedo bate recorde de bilheteria com salas vazias”, publicado em *Gazeta do povo*, em 19/08/2019. Matéria disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/cultura/filme-sobre-edir-macedo-bate-recorde-de-bilheteria-com-salas-vazias/>. Acesso em: 25 mai. 2021. Ou ainda, “Nada a perder' se torna a maior bilheteria do cinema brasileiro: cinebiografia de Edir Macedo foi acusada de ter ingressos distribuídos entre os fiéis”, in *O Globo*, 05/05/2018. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/nada-perder-se-torna-maior-bilheteria-do-cinema-brasileiro-22656519>. Acesso em: 26 mai. 2021.

⁴⁸³ GÓES, Tony. “Paulo Gustavo foi o maior chamariz de público da história do cinema do país”. In: *FolhaPress*, 04/05/2021. Disponível em: <https://www.folhape.com.br/cultura/paulo-gustavo-foi-o-maior-chamariz-de-publico-da-historia-do-cinema-do/182407/>. Acesso em: 26 mai. 2021.

⁴⁸⁴ Cf. “Minha Mãe é uma Peça 3' assume 2º lugar entre filmes nacionais mais vistos...”. Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2020/03/02/minha-mae-e-uma-peca-3-assume-2-posicao-entre-nacionais-mais-vistos.htm>. Acesso em: 26 mai. 2021.

⁴⁸⁵ JOSENDE, Gabriel Elias. “Brasil: o país que mais extermina LGBTs no mundo”. In: *Sul21*, publicação de 28/jun/2020. Disponível em: <https://www.sul21.com.br/opiniaopublica/2020/06/brasil-o-pais-que-mais-extermina-lgbts-no-mundo-por-gabriel-elias-josende/>. Acesso em: 26 mai. 2021.

⁴⁸⁶ O especial completo de fim de ano, *220 volts*, em que Paulo Gustavo fechou sua fala com um texto inédito, encontra-se disponível em: <https://globoplay.globo.com/220-volts-especial-de-fim-de-ano/t/h8KgCH2Hng/>. Acesso em: 26 mai. 2021.

nuances: como um gênero que configura seriedade e reconhecimento, o que é considerado por tema importante o bastante para ser filmado e os recursos para tal empreitada.

Na chanchada da Atlântida, a antiguidade clássica se configurou como a matéria para um filme sério; em *Ladrões de cinema* e em *A primeira missa*, as narrativas se pautaram por momentos consagrados pela historiografia tradicional, a Inconfidência Mineira e a chegada dos portugueses em 1500. Com suas nuances cômicas, as três obras refletiram, dentre outras coisas, a importância dada ao gênero no cinema brasileiro, o que de certa maneira pôde ser observado ao longo do primeiro capítulo. Entretanto, há que se ressaltar que existe por detrás dessas obras uma percepção sobre que história é narrada nesses filmes de maneira a ser condizente com a grandiosidade do gênero épico. A comicidade presente nos três filmes abrange leituras críticas sobre o cinema brasileiro e toda a sua problemática de construção, de querer fazer-se como uma indústria e a aceitação por seu público. Mas também, ainda que não fosse essa, necessariamente a proposta dos autores desses filmes, um distanciamento crítico frente a modos de narrar a história, não somente no cinema: ou seja uma espécie de desconstrução carnalizada da preferência historiográfica pelo trágico e pelo épico, enfim, pelo monumental.

Este diálogo entre filmes, entre exercícios metalinguísticos que de diferentes formas pensaram a conjuntura do cinema brasileiro em suas épocas de realização, colocou-nos defronte às inúmeras possibilidades de reflexão narrativa recortado pelo humor, pela comicidade.

Muito recentemente *Ladrões de cinema* foi lembrado a partir de uma triste notícia, o assassinato do diretor Cadu Barcellos, *5x favela, agora por nós mesmos* em novembro de 2020⁴⁸⁷. A relação com o filme de Coni Campos se deu pelo final de uma voz participativa da favela que crescia no cinema.

O momento que atualmente vivenciamos, em meio a uma pandemia sem políticas públicas que se mostrassem eficientes em seu combate trouxe reflexos à produção cinematográfica do país, conforme podemos aferir pelos dados relativos à produção de filmes no ano de 2020, de acordo com o divulgado pela ANCINE na tabela abaixo:

⁴⁸⁷ Disponível em: <https://www.brasildefatorj.com.br/2020/11/11/artigo-a-violencia-cala-mais-uma-voz-da-favela-que-oxigenou-o-cinema-brasileiro> Acesso em: 08 fev. 2021

Tabela
Resultados Mensais do Cinema Brasileiro - Extraídos do Sistema de Acompanhamento de Distribuição em Salas (SADIS) - Acumulado de 01 de janeiro a 31 de dezembro de 2020⁴⁸⁸

Aspectos Apurados	Filmes Brasileiros	Filmes Estrangeiros	Total
Público 2020	8.700.993	30.616.610	39.317.603
Renda (R\$) 2020	134.152.513,90	494.334.775,51	628.487.289,41
Títulos Exibidos 2020	123	400	523
Títulos Lançados 2020	60	115	175
PMI (R\$) 2020	15,42	16,15	15,98
Participação de Público 2020	22,13%	77,87%	100,00%
Participação de Renda 2020	21,35%	78,65%	100,00%
Participação de Títulos Exibidos 2020	23,52%	76,48%	100,00%

Em comparação aos dados de anos anteriores, a queda é brutal, como é possível vermos com a tabela abaixo, pelo *Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro de 2019*, ao mostrar um quadro comparativo entre os anos de 2010 e 2019. Até o presente momento de escrita desta tese não se tem os dados relacionados a este ano corrente.

Tabela
Panorama de Dados Gerais (2010-2019)⁴⁸⁹

	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019
Público	134.836.791	143.206.574	146.598.376	149.518.269	155.612.992	173.022.827	184.327.360	181.226.407	163.454.506	176.433.168
Renda (R\$)	1.260.373.852,47	1.449.997.621,20	1.614.022.222,83	1.753.200.571,83	1.955.943.572,99	2.351.590.807,48	2.599.327.627,64	2.717.664.734,65	2.458.271.967,00	2.790.341.802
Títulos lançados	303	337	326	397	393	455	458	463	472	444
Preço médio do ingresso (R\$)	9,35	10,15	11,01	11,75	12,57	13,59	14,10	15,00	15,04	15,82
Salas de exibição	2206	2352	2517	2678	2833	3005	3160	3223	3347	3507
Público dos títulos brasileiros	25.687.438	17.687.772	15.654.862	27.789.804	19.060.705	22.500.563	30.413.839	17.358.513	24.239.873	24.077.751
Renda dos títulos brasileiros lançados	225.958.090,85	161.487.064,41	158.105.660,79	297.072.056,07	221.887.005,60	277.813.274,29	362.780.504,93	240.767.677,76	290.102.953,00	328.160.966,00
Títulos brasileiros lançados	74	100	83	129	114	133	142	160	183	167
Participação do público nos filmes brasileiros lançados	19,1%	12,4%	10,7%	18,6%	12,2%	13%	16,5%	9,6%	14,8%	13,6%

⁴⁸⁸ Nota: os dados disponíveis neste arquivo são declarados pelas empresas distribuidoras ao Sistema de Acompanhamento de Distribuição em Salas (SADIS). Fonte: Ancine. Elaboração: Elaboração: SRG/Ancine. Publicado em 29/03/2021. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/cinema>. Acesso em: 25 mai. 2021.

⁴⁸⁹ ANCINE. *Anuário estatístico do cinema brasileiro: 2019*. Brasília: Agência Nacional de Cinema (ANCINE) e Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual, 2020, p. 6. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/cinema>. Acesso em: 24 mai. 2021.

Não bastando essa conjuntura, cabe destacar que, já em meados de janeiro de 2020 o presidente da República Jair Bolsonaro anunciou o lançamento de um edital para a realização de “filmes sobre a independência do Brasil e sobre figuras históricas brasileiras, alinhados ao conservadorismo nas artes”⁴⁹⁰. Na chamada desta matéria em questão, o termo *revisãoismo histórico*, dado o teor deste edital e a respeito de qual *história* seria nas telas de cinema representada. No mesmo dia em que foi vinculado este vídeo, o então Secretário de Cultura, o diretor e dramaturgo Roberto Alvim realizou pronunciamento (veiculado em redes sociais) coincidentemente alinhado ao discurso realizado em 1933 por Joseph Goebbels (1897-1945), ministro da Propaganda da Alemanha Nazista⁴⁹¹. Nestas duas situações o alinhamento político com um formato de visão histórica veiculada em meios audiovisuais. Não muito diferente do material desenvolvido pela TV Escola (vinculada ao Ministério da Educação), produzido pela Brasil Paralelo (produtora conhecida por seu viés conservador de direita e cristão)⁴⁹². Tais orientações oriundas de agentes políticos estatais assinalam o discurso que se pretende difundir em termos de conhecimento histórico.

O historiador francês Marc Ferro assinalou sobre estes mecanismos de vigilância e controle sobre o passado, como uma forma de domínio do presente⁴⁹³. E isto, necessariamente, tem suas implicações quanto ao tipo de filme histórico que se produz, o que nos remete ao fruto desta pesquisa aqui desenvolvida, uma vez que foram analisadas obras pautadas por leituras críticas.

A cada época, leituras a respeito da história surgem entre os mais diversos formatos de mídias audiovisuais. Os filmes analisados ao longo dos capítulos 4, 5 e 6 denotaram esse desejo de um cinema brasileiro que registrasse o passado de forma épica, ou que trouxesse outras vozes narradoras sobre este passado, *Carnaval Atlântida* e *Ladrões de cinema*, respectivamente mostraram essa tônica. E, mesmo anos depois, Ana Carolina registrou em seu filme *A primeira missa* toda a problemática e embates para a realização de obras desse porte. Ainda com essas nuances, por meio do riso político problematizador, lugares comuns

⁴⁹⁰ Disponível em: <https://revistaforum.com.br/cultura/ao-lado-de-bolsonaro-e-weintraub-avim-anuncia-edital-para-filmes-com-revisaoismo-historico/>. Acesso em: 25 ago. 2020. O vídeo deste anúncio encontra-se disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XDcCPg1ezWg>. Acesso em: 25 ago. 2020.

⁴⁹¹ Pronunciamento na íntegra disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3lycKFW6ZHQ> Acesso em: 25 ago. 2020. Em virtude desta publicação de teor explicitamente inspirado na ideologia nazista, Roberto Alvim foi exonerado de seu cargo, sendo posteriormente substituído pela atriz Regina Duarte (que permaneceu no cargo por aproximadamente 20 dias, iniciados em março de 2020). Atualmente o cargo de Secretário Especial de Cultura é ocupado pelo também ator Mário Frias.

⁴⁹² A este respeito, ver o artigo disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/educacao/tv-escola-do-mec-lanca-serie-que-defende-revisaoismo-historico/>. Acesso em: 25 ago. 2020.

⁴⁹³ FERRO, Marc. *A história vigiada*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

são apontados em seu ridículo de forma a trazer a seu espectador uma perspectiva crítica sobre passado e presente. Outras obras, como as mencionadas no capítulo 5, colocam uma outra possibilidade de leitura da história em que, por meio do humor, outras perspectivas se apresentam. A crítica se configura através do riso e do humor.

Em 2014, a Presidente da República Dilma Rousseff sancionou a lei n. 13.006 (autoria do então senador Cristovam Buarque) que acrescentou à Lei de Diretrizes e Bases da Educação o item referente à exibição de filmes nacionais nas escolas públicas e privadas, como parte do componente curricular⁴⁹⁴. Em seu texto, acrescentou o parágrafo 8 ao artigo 26 (que se refere aos currículos dos Ensinos Médio e Fundamental), destacou que “A exibição de filmes de produção nacional constituirá componente curricular complementar integrado à proposta pedagógica da escola, sendo a sua exibição obrigatória por, no mínimo, 2 (duas) horas mensais”⁴⁹⁵. Mesmo sem ter havido um direcionamento posterior a como seria esse formato de exibição (e que se tornou neste momento ainda mais debilitado sem as aulas presenciais), tem-se aqui a possibilidade de um espaço para a divulgação da produção cinematográfica nacional no ambiente escolar de forma a apresentar a diversidade cultural do país de maneira crítica e problematizadora. Ao docente, como mediador do conhecimento, cabe conduzir o debate para o aprendizado de forma a trazer esse outro olhar pelo audiovisual. Mais pertinente do que uma vazia glorificação do panteão de heróis, ou uma pseudo-épica leitura rasa e revisionista, precisamos no espaço da escola trabalhar com criticidade essa produção que compõe nas telas diferentes enredos sobre o país.

⁴⁹⁴ BRASIL. *Lei n. 13.006/2014*. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2014/lei/l13006.htm (Acesso em 24 de maio de 2021).

⁴⁹⁵ BRASIL. *Lei de Diretrizes e Bases da Educação, lei n. 9.394/1996*. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L9394.htm (acesso em 24 de maio de 2021)

Fontes

a) Fontes audiovisuais (organizadas em ordem cronológica de sua estreia nos cinemas)⁴⁹⁶

- I. *Carnaval Atlântida*. Rio de Janeiro: 1953, p&b, 35 mm, 95 minutos. Gênero: comédia. Empresa Produtora: Companhia Atlântida Cinematográfica. Direção: José Carlos Burle. Roteiro: José Carlos Burle, Berliet Júnior, Víctor Lima. Elenco: Oscarito, Grande Otelo, Eliana Macedo, Cyll Farney, José Lewgoy e Maria Antonieta Pons. Sinopse: Cecil B. DeMilho, produtor de conhecido estúdio carioca, famoso por seus filmes carnavalescos decide arriscar-se numa superprodução que demonstre sua seriedade e competência na indústria do cinema. Para tanto, escolhe um tema épico, a história de Helena de Tróia. De maneira a conferir credibilidade ao roteiro, contrata um consagrado professor de estudos clássicos (Xenofonte) que pede anonimato nos créditos – dada sua reputação –, mas que não dispensa uma boa remuneração pelo serviço. A trama se desenrola com o processo de composição do filme e toda a problemática de sua feitura, uma vez que atores e membros do estúdio querem realizar uma comédia musical.

- II. *Ladrões de cinema*. Brasil: 1977, colorido (Eastmancolor), 35 mm. 127 minutos. Direção e argumento: Fernando Cony Campos. Cenografia: Dudu Continentino. Montagem e fotografia: Sérgio Sanz. Música: Mano Décio da Viola, baseado em poemas de Alvarenga Peixoto, Tomaz Antônio Gonzaga e Castro Alves. Elenco: Milton Gonçalves, Antônio Pitanga, Grande Otelo, Lutheru Luiz, Tamara Taxman, Ruth de Souza, Cléa Simões, Jean-Claude Bernardet, Jesus Chediak. Sinopse: grupo fantasiado de índios rouba equipe de filmagem norte-americana durante o Carnaval. Ao verificarem os aparelhos resolvem então eles mesmos produzir um filme, filme histórico sobre Tiradentes e a Inconfidência Mineira. Toda a comunidade do morro do Pavãozinho participa da empreitada. No entanto, um clima de desconfiança sempre paira sobre Silvério, que curiosamente interpreta a personagem histórica que

⁴⁹⁶ Todas as fichas técnicas dos filmes listados como fontes para este projeto foram retiradas do banco de dados da Cinemateca Brasileira, conforme o site <http://bases.cinemateca.gov.br>. Acesso em: 18 fev. 2019. Estão também em SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionário de filmes brasileiros: longas-metragens*. São Paulo: A. L. Silva Neto, 2002.

entregou os inconfindentes, que queria a venda dos equipamentos para pagar suas dívidas. Filme premiado no Festival de Cinema de Brasília em 1977.

- III.** *A primeira missa ou tristes tropeços, enganos e urucum.* São Paulo: 2017, colorido, 90 minutos. Gênero: Comédia. Empresas Produtoras: Crystal Cinematográfica, Ramalho Filmes, JFC Filmes. Patrocínio: Petrobrás, MRS Logística, Copagaz, Ancine, FINEP, Governo do Estado de São Paulo. Distribuição: Pandora Filmes. Direção e roteiro: Ana Carolina. Produtores: Ana Carolina e Francisco Ramalho Jr. Fotografia: Rodolfo Sanchez. Arte: Valdey Lopes. Figurino: Verônica Julian. Montagem: Nair Tavares. Elenco: Alessandra Maestrini, Oscar Magrini, Xuxa Lopes, Abrahão Farc, Arrigo Barnabé, Rita Lee, Fernanda Montenegro, Marco Antônio Del Carlo, Rui Umas. Sinopse: os problemas e tropeços de uma equipe durante os trabalhos para uma produção histórica sobre a primeira missa realizada no Brasil.

Referências

- ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor / Editora FGV, 1999.
- ALBERTI, Verena. *Manual de história oral*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 3ª edição, 2008.
- ALBERTI, Verena. “O riso, as paixões e as faculdades da alma”. In: *Textos de história*: revista da pós-graduação em história. Volume 3, nº 1. Brasília: Programa de Pós-graduação em História, 1995, p. 5-25.
- ALMEIDA, Adjovanes Thadeu Silva de. *O regime militar em festa: o sesquicentenário da independência do Brasil (1972)*. Tese (doutorado). Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp089512.pdf>. Acesso em: 08 fev. 2020.
- AMÂNCIO, Tunico. *Artes e manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro*. Niterói: EdUFF, 2000.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDRADE, Oswald. *Pau Brasil*. São Paulo: Editora Globo, 2ª edição, 2003.
- ANDRADE, Oswald. *Manifesto antropófago e outros textos*. São Paulo: Penguin & Companhia das Letras, 2017.
- AQUINO, Rubim Santos; DIAS, Luiz Sérgio. *O samba-enredo visita a história do Brasil: o samba-de-enredo e os movimentos sociais*. Rio de Janeiro: Editora de Ciência moderna, 2009.
- ARTHUSO, Raul. “Jean-Claude Bernardet e as comédias”. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/jean-claude-bernadet-e-as-comedias/>. Acesso em: 29 mai. 2021.
- ATTARDO, Salvatore. *Encyclopedia of humor studies*. Los Angeles: Sage, 2014.
- AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1995.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Texto & Grafia, 2004.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus, 2003.
- AUTRAN, Arthur. “Panorama da historiografia do cinema brasileiro”. In: *Alceu*, vol. 7, n. 14, jan. / jun. 2007, p. 17-30. Disponível em: http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n14_Autran.pdf. Acesso em: 02. jun. 2021.
- AUTRAN, Arthur. “O cinema brasileiro contemporâneo diante do público e do mercado exibidor”. In: *Significação*: revista de cultura audiovisual. São Paulo: USP, n. 32, 2009, p. 119-135. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/68095>. Acesso em: 23 ago. 2021.
- AUTRAN, Arthur. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Hucitec Editora, 2013.
- BACZKO, Bronislaw. “Imaginação social”. In: *Enciclopedia Einaud*. Volume 5 *Antropos – Homem*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1985, p.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Brasília: EdUnB, 2ª edição, 1993.
- BALADI, Mauro. *Dicionário de cinema brasileiro: filmes de longa-metragem produzidos entre 1909 e 2012*. São Paulo: Martins Editora, 2013.

- BANN, Stephen. *As invenções da história: ensaios sobre a representação do passado*. Tradução de Flávia Villas-Boas. São Paulo: Editora UNESP, 1994.
- BARBOSA, Marialva. “Mídias e usos do passado: o esquecimento e o futuro”. In: *Revista Galáxia*. São Paulo, nº 12, p. 13-26, dez. 2006. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/galaxia/article/view/1458/922>. Acesso em: 08 fev. 2020.
- BARROS, José D’Assunção de. “Cinema e história: entre expressões e representações”. In: NÓVOA, Jorge; BARROS, José D’Assunção. *Cinema e história: teoria e representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2ª edição, 2008, p. 43-83.
- BARTHES, Roland. “A retórica da imagem”. In: BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos II*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 27-43.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 10ª edição, 1999.
- BASTOS, Mônica Rugai. *Tristezas não pagam dívidas: cinema e política nos anos da Atlântida*. São Paulo: Olho D’Água, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2ª edição, 2016.
- BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Volume 1. São Paulo: Brasiliense, 7ª edição, 2004.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Volume 1. São Paulo: Brasiliense, 7ª edição, 2004.
- BENTES, Ivana. *Joaquim Pedro de Andrade: a revolução intimista*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Piranha no mar de rosas*. São Paulo: Nobel, 1982.
- BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. *Cinema: o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense / Embrafilme, 1983.
- BERNARDET, Jean-Claude; RAMOS, Alcides F. *Cinema e História do Brasil*. São Paulo: Contexto, 1994.
- BEVIS, Matthew. *Comedy: a very short introduction*. New York: Oxford University Press, 2013.
- BHABBHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo horizonte: Editora UFMG, 2ª edição, 2014.
- BILHARINHO, Guido. *O cinema brasileiro nos anos 80*. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 2002.
- BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia Moritz (orgs.). *Um enigma chamado Brasil: 29 intérpretes e um país*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BOYM, Svetlana. *The future of nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.
- BUENO, Eduardo (org.). *Brasil do Casseta: nossa história como você nunca viu*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2018.
- BURGOYNE, Robert. *A nação do filme*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.
- BURGOYNE, Robert. *The Hollywood historical film*. New York: Blackwell Publishing, 2008.
- BURGUIÈRE, André (org.). *Dicionário das ciências históricas*. Tradução: Henrique de Araújo Mesquita. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica*. São Paulo: UNESP, 2017.

- BURKE, Peter (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora UNESP, 1992.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EdUSP, 1997.
- CANDIDO, Antonio *et alii*. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- CAPELLARO, Vitorio. *O caçador de diamantes*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.
- CAPELATO, Maria Helena *et al.* *História e cinema*. São Paulo: Alameda, 2007.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- CARROLL, Noël. *Humour: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CATANI, Afrânio Mendes. “A aventura industrial e o cinema paulista”. In: RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 2ª edição, 1990, p. 189-297.
- CATANI, Afrânio Mendes; SOUZA, José Inácio de Melo. *A chanchada no cinema brasileiro*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural entre práticas e representações*. Lisboa: DIFEL, 1990.
- CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.
- CHESHIRE, Elle. *Bio-pics: a life in pictures*. Londres: Wallflower, 2015.
- CICCO, Cláudio de. *Hollywood na cultura brasileira: o cinema americano na mudança da cultura brasileira na década de 40*. São Paulo: Convívio, 1979.
- COLI, Jorge. “Primeira missa e invenção da descoberta”. In: NOVAES, Adauto (org.). *A descoberta do homem e do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 107-121.
- CORDEIRO, Janaína Martins. *Lembrar o passado, festejar o presente: as comemorações do Sesquicentenário da Independência entre consenso e consentimento (1972)*. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2012. Disponível em: <https://www.historia.uff.br/stricto/td/1377.pdf>. Acesso em: 25 fev. 2020.
- COSMELLI, Lidiane Macedo. *A história na tela: cinema, história e memória em filmes ficcionais*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <http://www.memoriasocial.pro.br/documentos/Disserta%C3%A7%C3%B5es/Diss316.pdf>. Acesso em: 17 dez. 2019.
- CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.
- CUSTEN, George F. *Bio / Pics: how Hollywood constructed public history*. New Jersey: Rutgers University Press, 1992.
- DAVIS, Natalie Zemon. *Slaves on the screen: film and historical vision*. Toronto: Vintage Canada, 2000.
- DAVIS, Natalie Zemon. *O retorno de Martin Guerre*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1987.
- DENNISON, Stephanie; SHAW, Lisa. *Popular cinema in Brazil*. Manchester: Manchester University Press, 2004.
- DESBOIS, Laurent. *A odisseia do cinema brasileiro: da Atlântida a Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- DIAS, Rosângela de Oliveira. *O mundo como chanchada: cinema e imaginário das classes populares na década de 1950*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.
- DIAS JÚNIOR, Jocimar Soares. *Neochanchadas (?): as supostas novas chanchadas no cinema comercial da Retomada*. Monografia (Graduação). Instituto de Artes e Comunicação Social, Curso de Cinema e Audiovisual. Niterói: UFF, 2013.

DIEGUES, Cacá. *O que é ser diretor de cinema: memórias profissionais em depoimento a Maria Silva Camargo*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

DIEGUES, Cacá. *Vida de cinema: antes, durante e depois do Cinema Novo*. São Paulo: Objetiva, 2014.

DUVIGNAUD, Jean. *Sociologia do comediante*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1972.

EASTON, Carol. *The search for Sam Goldwyn*. Jackson: University Press of Mississippi, 2014.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

ELLEY, Derek. *The epic film: myth and history*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1984.

FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1992.

FERRO, Marc. “Existe uma visão cinematográfica da História?”. In: FERRO, Marc. *A história vigiada*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

FERRO, Marc. *A manipulação da história no ensino e nos meios de comunicação*. São Paulo: IBRASA, 2ª edição, 1999.

FIGUEIREDO, Lucas. *O Tiradentes: uma biografia de Joaquim José da Silva Xavier*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

FLETCHER, Angus. *Allegory: the theory of a symbolic mode*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 2012.

FONSECA, Vitória Azevedo da. *História imaginada e cinema: análise de “Carlota Joaquina: princesa do Brasil” e “Independência ou morte”*. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/278751>. Acesso em: 21 ago. 2021.

FONSECA, Vitória Azevedo da. *O cinema na história e a história no cinema: pesquisa e criação em três experiências cinematográficas no Brasil dos anos 1990*. Tese (Doutorado). História Social da Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, 2008. Disponível em: https://www.historia.uff.br/stricto/teses/Tese2008_FONSECA_Vitoria_Azevedo_da-S.pdf. Acesso em: 09 dez. 2019.

FONSECA, Dagoberto José de. *Você conhece aquela? A piada, o riso e o racismo à brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2018.

FRADIQUE, Mendes; LUSTOSA, Isabel (org.). *História do Brasil pelo método confuso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004 (primeira edição em 1922).

FREIRE, Rafael de Luna. “Descascando o abacaxi carnavalesco da chanchada: a invenção de um gênero cinematográfico nacional”. In: *Contracampo: revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação*. Niterói, Universidade Federal Fluminense, n. 23, dezembro de 2011, p. 66-85. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17226/10864>. Acesso em: 30 mai. de 2021.

FREUD, Sigmund. *O chiste e sua relação com o inconsciente (1905)*. Obras completas, vol. 7. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / Embrafilme, 1981.

GALVÃO, Maria Rita; SOUZA, Carlos Roberto. “Cinema brasileiro: 1930-1964”. In: FAUSTO, Boris (org.). *História Geral da civilização brasileira: o Brasil republicano*. Tomo III, volume IV. São Paulo: DIFEL, 1984, p.

GAY, Peter. “O humor mordaz”. In: GAY, Peter. *O cultivo do ódio: a experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GEADA, Eduardo. *O cinema espetáculo*. Lisboa: Edições 70, 1987.

GIFFONI, Eduardo (org.). *Moacyr Fenelon e a criação da Atlântida*. São Paulo: SESC, 2002.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

- GOMES, Ângela de Castro. “A Marquesa de Santos: história, memória e ficção histórica no Brasil da primeira metade do século XX”. In: *Estudos ibero-americanos*. Porto Alegre, v. 45, n. 3, set.-dez. 2019, p. 90 – 103.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz & Terra, 1996.
- GONZAGA, Adhemar; GOMES, Paulo Emílio Salles. *70 anos de cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Expressão e Cultura S.A., 1966.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto / Editora PUC, 2010.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução: Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro Editora, 2006.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.
- HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn; SILVA, Tomaz Tadeu (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Apicuri / Editora PUC-Rio, 2016.
- HARRIES, Dan. *Film parody*. London: BFI Publishing, 2000.
- HINGST, Bruno. *Projeto ideológico cultural no regime militar: o caso da Embrafilme e os filmes históricos e adaptações literárias*. Tese (Doutorado), São Paulo: USP / Escola de Comunicações e Arte, 2013. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-23082013-092350/pt-br.php>. Acesso em: 02 dez. 2019.
- HOBBSBAWN, Eric J.; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz & Terra, 2008.
- HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. In: SANTIAGO, Silvano (coord.). *Intérpretes do Brasil*, vol. 3. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- HORTON, Andrew S. (ed.). *Comedy / cinema / theory*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- HUNT, Lynn (org.). *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Belo horizonte: Editora UFMG, 2000.
- JODELET, Denise (org.). *As representações sociais*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2001.
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papirus, 14ª edição, 2012.
- JOLY, Martine.. *A imagem e a sua interpretação*. Lisboa: Edições 70, 2003.
- JOHNSON, Randall. *The film industry in Brazil: culture and state*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1987.
- JOHNSON, Randall. “Ascensão e queda do cinema brasileiro”. In: *Revista USP: dossiê cinema brasileiro*. Nº 19, setembro/outubro/novembro, 1993, p. 30-49.
- JOHNSON, Randall.; STAM, Robert (eds.). *Brazilian cinema*. New York: Columbia University Press, 1995.
- KERN, Maria Lúcia Bastos. “Imagem manual: pintura e conhecimento”. In: FABRIS, Annateresa; KERN, Maria Lúcia Bastos (orgs.). *Imagem e conhecimento*. São Paulo: EDUSP, 2006, p. 15-29.
- KORNIS, Mônica Almeida. “História e cinema: um debate metodológico”. In: *Revista de estudos históricos*. Rio de Janeiro: FGV, vol. 5, nº 10, 1992, p. 237-250. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1940/1079>. Acesso em: 05 fev. 2020.
- KORNIS, Mônica Almeida. “Ficção televisiva e identidade nacional: o caso da Rede Globo”. In: CAPELATO, Maria Helena et al. *História e cinema*. São Paulo: Alameda, 2007.
- KORNIS, Mônica Almeida. *Cinema, televisão e história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- LA BOÉTIE, Etienne. *Discurso da servidão voluntária*. São Paulo: Brasiliense, 4ª edição, 1987.
- LEBEL, Jean-Patrick. *Cinema e ideologia*. Lisboa: Editorial Estampa, 1975.

- LEITE, Sidney Pereira. *Cinema brasileiro: das origens à Retomada*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.
- LE GOFF, Jacques (org.). *A história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- LE GOFF, Jacques (org.). *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.
- LEMOS, Renato (org.). *Uma história do Brasil através da caricatura*. Rio de Janeiro: Bom Texto Editora, 2007.
- LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil*. 4 volumes. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1963.
- LIMA, Luiz Costa. *História, ficção, literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz & Terra, 6ª edição revista, 2002.
- LIMEIRA, Míriam Silvestre. *As representações do caipira nos filmes de Amácio Mazzaropi*. Dissertação (Mestrado). PPGHis. Brasília: Universidade de Brasília, 2004.
- LINO, Sônia Cristina. “A tendência é para ridicularizar: reflexões sobre cinema, humor e público no Brasil”. In: *Revista Tempo*. Niterói, Universidade Federal Fluminense, vol. 5, n. 10, 2000, p. 69-73. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=167018242004>. Acesso em maio de 2021.
- LUKÁCS, György. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011.
- LUKÁCS, György. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34 / Duas Cidades, 2009.
- LUSTOSA, Isabel (org.). *Imprensa, humor e caricatura: a questão dos estereótipos culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- LYRA, Bernardette. “A emergência de gêneros no cinema brasileiro: do primeiro cinema às chanchadas e pornochanchadas”. In: *Conexão – Comunicação e Cultura*. Caxias do Sul, v. 6, n. 11, jan. / jun. 2007, p. 141-159. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/197/188>. Acesso em: 11 mai. 2021.
- MACHADO, Hilda. *As cem cadeiras: comédia fílmica como fonte historiográfica*. Tese (Doutorado). Instituto de Filosofia e Ciências sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2001.
- MADEIRA, Angélica; VELOSO, Mariza (orgs.). *Descobertas do Brasil*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.
- MAIA, Guilherme; AZEVEDO, Euro Prêdes de. “Quanto vale uma chanchada? Disputas conceituais e valorativas em torno das comédias cinematográficas brasileiras (1940-1950)”. In: *Brasiliana – Journal of Brazilian Studies*. Vol. 6, n. 1, dezembro de 2017, p. 105 – 125. Disponível em: <https://tidsskrift.dk/bras/article/view/25279/154301>. Acesso em: 23 mai. 2021.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 5ª edição, 2008.
- MARTINS, William de Souza Nunes. *Produzindo no escuro: políticas para a indústria cinematográfica brasileira e o papel da censura (1964-1988)*. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp092584.pdf>. Acesso em: 07 fev. 2020.
- MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papyrus, 2ª edição, 2007.
- MAST, Gerald. *The comic mind: comedy and the movies*. Chicago: The University of Chicago Press, 1979.
- MATOS, A.C. Gomes. *Hollywood anos 30*. Rio de Janeiro: Edições Cinemin/Brasil-América, 1991.
- MATOS, Carlos Alberto. *Carla Camurati: luz natural*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005

- MAZIERO, Ellen Karen Dainese. *Mundo às avessas: mulheres carnavalescas na ótica dos filmes de chanchada e da imprensa na década de 1950*. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Ciências e Letras de Assis. Assis, SP: UNESP, 2011.
- MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 2014 [1969].
- MENDES, Cleise Furtado. *A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- MENEZES, Eduardo; DIATAY, B. “O riso, o cômico e o lúdico”. In: *Revista de Cultura Vozes*. Petrópolis (RJ) ano 68, nº 1, 1974.
- MENEZES, Ulpiano Bezerra de. “Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares”. In: *Revista brasileira de história* (online). Julho 2003, vol. 23, nº 45. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v23n45/16519.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2020.
- METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- METZ, Christian. *O significante imaginário: psicanálise e cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- METZ, Christian. “O filme de ficção e seu espectador”. In: GUATTARI, Félix *et alii*. *Psicanálise e cinema*. São Paulo: Global, 1980.
- MICELI, Paulo. *O mito do herói nacional*. São Paulo: Contexto, 2007.
- MOCARZEL, Evaldo. *Ana Carolina Teixeira Soares: cineasta brasileira*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2017.
- MORAES, Lidiane Porto. *Neochanchada: a comédia contemporânea brasileira*. TCC (Graduação). Comunicação Social, Audiovisual. Goiânia: Universidade Estadual do Goiás, 2013.
- MORAES, Vinícius de; CALIL, Carlos Augusto (org.). *O cinema dos meus olhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- MOREIRA, Adilson. *Racismo recreativo*. São Paulo: Sueli Carneiro; Jandaira, 2020.
- MORENO, Antônio. *Cinema brasileiro: história e relações com o Estado*. Niterói: EdUFF; Goiânia: CEGRA / UFG, 1994.
- MORETTIN, Eduardo. “O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro”. In: CAPELATO, Maria Helena *et al.* *História e cinema*. São Paulo: Alameda, 2007, p. 39-64.
- MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia*. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.
- MORIN, Edgar. *As estrelas de cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- MURAT, Rodrigo. *Zezé Motta, muito prazer*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.
- NAGIB, Lucia. *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 Bassanezi (org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 3ª edição, 2020, p. 235 – 289.
- NOVA, Cristiane. “A ‘história’ diante dos desafios imagéticos”. In: *Projeto história*. Nº 21, São Paulo, nov. 2000. Disponível em: <https://ken.pucsp.br/revph/article/view/10766>. Acesso em: 10 dez. 2019.
- NOVA, Cristiane. “O cinema e o conhecimento da história”. In: *Clio História: textos e documentos*. Disponível em: <http://oohodahistoria.ufba.br/numero-3/>. Acesso em: 18 nov. 2019.
- NOVAES, Carlos Eduardo; LOBO, César. *História do Brasil: de Cabral a Cardoso, 500 anos de novela*. São Paulo: Ática, 1998.
- NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção. *Cinema e história: teoria e representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2ª edição, 2008, p. 43-83.

OLSON, Elder. *The theory of comedy*. Bloomington: Indiana University Press, 1968.

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

OROZ, Sílvia. *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1992.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

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

PAIVA, Eduardo França. *História e imagens*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

PAVIS, Patrícia. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PINTO, Carlos Eduardo Pinto de. *O futuro pretérito: as representações da história em filmes brasileiros produzidos durante a Ditadura Militar*. Dissertação (Mestrado). Departamento de História, Programa de Pós-Graduação em História Social. Rio de Janeiro: PUC, 2005.

POLLACK, Michael. “Memória, esquecimento e silêncio”. In: *Estudos históricos*. Rio de Janeiro: FGV, vol. 2, nº 3, 1989, p. 3-15. Disponível em: http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf. Acesso em: 10 jan. 2020.

PRESLEY, Cecília DeMille; VIEIRA, Mark. *Cecil B. DeMille: the art of the Hollywood epic*. Philadelphia: Running Press, 2014.

PUCCI, B. “O riso e o trágico na indústria cultural: a catarse administrada”. In: CARVALHO, Alonso (org.). *Sociologia e educação: leituras e interpretações*. São Paulo: Avercamp, 2006, p. 97-112.

RAMINELLI, Ronald. *Imagens da colonização: a representação do índio de Caminha a Vieira*. São Paulo: FAPESP / EDUSP; Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil*. Bauru (SP): EDUSC, 2002.

RAMOS, Alcides Freire. “Historiografia do cinema brasileiro diante das fronteiras entre o trágico e o cômico: ‘redescobrimo’ a chanchada”. In: *Fênix: revista de história e estudos culturais*. Uberlândia: UFU, vol. 2, ano 3, n. 4, outubro / novembro / dezembro 2005, p. 1-15. Disponível em: <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/869>. Acesso em: 25 ago. 2021.

RAMOS, Fernão. “Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970)”. In: RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 2ª edição, 1990, p.

RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 2ª edição, 1990.

RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, televisão e publicidade: cultura popular de massa no Brasil dos anos 1970-1980*. São Paulo: Annablume, 2004.

RAMOS, José Mário Ortiz; MIRANDA, Luiz Felipe A. (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2000.

RAMOS, José Mário Ortiz; SCHVARZMAN, Sheila (orgs.). *Nova história do cinema brasileiro*. 2 volumes. São Paulo: Edições SESC, 2018.

RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1983.

RAMOS, José Mário Ortiz. “O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987)”. In: RAMOS, José Mário Ortiz (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 2ª edição, 1990.

RAMOS, José Mário Ortiz. “A questão do gênero no cinema brasileiro”. In: *Revista USP: dossiê cinema brasileiro*. Nº 19, setembro/outubro/novembro, 1993, p. 108-113.

RANCIÈRE, Jacques. *A fábula cinematográfica*. Campinas: Papirus, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *Figuras da história*. São Paulo: Editora UNESP, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. “O conceito de anacronismo e a verdade do historiador”. In: SALOMON, Marlon (org.). *História, verdade e tempo*. Chapecó, RS: Argos, 2011, p. 21-49.

- REVEL, Jacques. *Proposições: ensaios de história e historiografia*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2009.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa: a intriga e a narrativa histórica*, vol. 1. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa: a configuração do tempo na narrativa de ficção*, vol. 2. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa: o tempo narrado*, vol. 3. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016.
- RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François (orgs.). *Para uma história cultural*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.
- ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- ROCHA, Glauber. *A revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.
- ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz & Terra, 2010.
- ROSENSTONE, Robert A. *Visions of the past: the challenger of film to our idea of history*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.
- ROSENSTONE, Robert A; PARVULESCU, Constantin (eds.). *A companion to the historical film*. New York: Wiley Blackwell, 2013.
- ROSSINI, Miriam de Souza. “Rebeldes nas telas: um olhar sobre os filmes de reconstituição histórica”. In: *Revista de história e estudos culturais*. São Leopoldo (RS), jan. – mar. 2006, vol. 3, ano III, nº 1. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1940/1079>. Acesso em: 07 fev. 2020.
- ROSSINI, Miriam de Souza. *As marcas do passado: o filme histórico como efeito de real*. Tese (Doutorado). Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em História da UFRS, 1999.
- ROSSINI, Miriam de Souza; ABREU, Luis Felipe Silveira de; MACEDO, Lennon Pereira. “O filme brasileiro popular contemporâneo: fenômeno de público e modelos estéticos (2002-2012)”. In: *Intervom: Sociedade de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*. XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul. Cruz do Sul, 30 de maio a 1º de junho de 2013. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/sul2013/resumos/R35-1139-1.pdf>. Acesso em: 23 ago. 2021.
- SADOUL, Georges. *História do cinema mundial*. 3 volumes. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira – da Belle Époque aos primeiros tempos do Rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SALIBA, Elias Thomé. *Crocódilos, satíricos e humoristas involuntários: ensaios de história cultural do humor*. São Paulo: Intermeios, 2018.
- SALIBA, Elias Thomé. “História cultural do humor: balanço provisório e perspectivas de pesquisas”. In: *Revista de história*. São Paulo, nº 176, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.2017.127332>. Acesso em: 25 abri. 2019.
- SALMI, Hannu (ed.). *Historical comedy on screen*. Bristol (UK): Intellect, 2011.
- SALOMON, Marlon (org.). *História, verdade e tempo*. Chapecó (SC): Argos, 2011.
- SANT’ANNA, Afonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 1995.
- SANTOS, Roberto Elísio dos; ROSSETTI, Regina (orgs.). *Humor e riso na cultura midiática: variações e permanências*. São Paulo: Paulinas, 2012.

- SCHLICHTA, Consuelo Alcioni Borba Duarte. *A pintura histórica e a elaboração de uma certidão visual para a nação no século XIX*. Tese (Doutorado), PPGHis – UFPR. Curitiba: Setor de Ciências, Letras e Artes, 2006, p. 179.
- SCHVARZMAN, Sheila; IANEZ, Mirrah. “O Guarani no cinema brasileiro: o olhar imigrante”. In: *Galaxia*. São Paulo, Online, n. 24, dez. 2012, p. 153 – 165. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/9123/9458>. Acesso: 02 jun. 2022.
- SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloísa. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SCOTT, Joan. “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”. In: *Educação e realidade*, 20 (2), jul./dez. 1995, p. 71-99. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71721>. Acesso em: nov. 2019.
- SEVCENKO, Nicolau (org.) *História da vida privada no Brasil: República – da Belle Époque à Era do Rádio*. Volume 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SCHVARZMAN, Sheila. “Um Brasil nos filmes contemporâneos de grande bilheteria (2002 – 2019)”. In: *Revue Cinémas d’Amérique Latine*, 2020, p. 83-95.
- SCHVARZMAN, Sheila. “As encenações da História”. In: *Revista de História*. São Paulo: UNESP, vol. 22, n. 1, 2003, p. 165-182. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/his/a/7rndCvWvQLRtRGXVNR59V7K/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 04 jun. 2021.
- SCHVARZMAN, Sheila. “O cinema contemporâneo brasileiro de grande público e a crise brasileira”. In: *Revista O olho da história*. Salvador: UFBA, n. 23, nov. / 2016. Disponível em: <http://oolhodahistoria.ufba.br/wp-content/uploads/2016/12/sheila.pdf>. Acesso em: 05 de junho de 2021.
- SCHVARZMAN, Sheila. “Cinema brasileiro contemporâneo de grande bilheteria (2000-2016)”. In: RAMOS, Fernão; SCHVARZMAN, Sheila (orgs.). *Nova história do cinema brasileiro*, vol. 2. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2018, p. 514-565.
- SILVA, André Januário da. *Sobre gênero e memória: um olhar bakhtiniano sobre as chanchadas da Atlântida*. Dissertação (Mestrado em Memória Social). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2010.
- SILVA, André Januário da; FERREIRA, Lúcia Maria Alves. “Cinema, memória e discurso: o gênero da chanchada na perspectiva bakhtiniana”. In: *Bakhtiniana*. São Paulo, v. 1, n. 4, p. 145-154, 2º semestre de 2010. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/4306>. Acesso em: 07 mai. 2021.
- SILVA, Francisco Carlos Teixeira da (org.). *História e imagem*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998.
- SILVA, Marcos; RAMOS, Alcides Freire (orgs.). *Ver história: o ensino vai aos filmes*. São Paulo: Hucitec, 2011.
- SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionário de filmes brasileiros*. São Bernardo do Campo, SP: A. L. Silva Neto, 2002.
- SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 1996.
- SIMÕES, Inimá. *Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: SENAC, 1999.
- SMYTH, J. E. (ed.). *Hollywood and the american historical film*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.
- SOARES, Mariza de Carvalho. “As três faces de Xica”. In: SOARES, Mariza de Carvalho; FERREIRA, Jorge (orgs.). *A história vai ao cinema: vinte filmes brasileiros comentados por historiadores*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 53-67.
- SODRÉ, Muniz. *Reinventando a cultura: a comunicação e seus produtos*. Petrópolis: Vozes, 2001.

- SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.
- SOLOMON, Jon. *The ancient world in the cinema*. Edição revista e estendida. New Haven: Yale University Press, 2001.
- SOUZA, José Inácio de Melo. “A morte e as mortes do cinema brasileiro e outras histórias”. In: *Revista USP: dossiê cinema brasileiro*. Nº 19, setembro/outubro/novembro, 1993, p. 50-57.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2003.
- STAM, Robert. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. São Paulo: Paz & Terra, 1981.
- STAM, Robert. *Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*. São Paulo: EDUSP, 2008.
- STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.
- STUBBS, Jonathan. *Historical film: a critical introduction*. New York: Bloomsbury, 2013.
- TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- TORRANCE, Robert M. *The comic hero*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1979.
- TRAVERSO, Enzo. *O passado, modos de usar: história, memória e política*. Belém: Editora Unipop, 2012.
- TURAZZI, Maria Inez. “Quadros de história da pátria: fotografia e cultura histórica oitocentista”. In: FABRIS, Annateresa; KERN, Maria Lúcia Bastos (orgs.). *Imagem e conhecimento*. São Paulo: EDUSP, 2006, p. 229-253.
- TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise filmica*. Campinas: Papirus, 1994.
- VELLOSO, Mônica Pimenta (org.). *Do guarani ao guaraná: história, humor e nacionalidade*. Brasília: Ministério da Cultura; Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2001.
- VERÓN, Eliseo. *Ideologia, estrutura e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- VEYNE, Paul. *Acreditavam os gregos em seus mitos?*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982.
- VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.
- VIDAL, Gore. “Quem faz o cinema?”. In: HALL, Michael; PINHEIRO, Paulo Sérgio (orgs.); VIDAL, Gore. *De fato e de ficção: ensaios contra a corrente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- VIEIRA, João Luiz. “Este é meu, é seu, é nosso: introdução à paródia no cinema brasileiro”. In: *Filme Cultura*. Rio de Janeiro: Embrafilme, ano XVI, volume 41/42, maio/1983.
- VIEIRA, João Luiz. “A chanchada e o cinema carioca (1930-1955)”. In: RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.
- VIEIRA, João Luiz. “Chanchada e a estética do lixo”. In: *Contracampo* 13. Niterói, Eduff, 2008, p. 169-182. Disponível em: <https://periodicos.ufrj.br/contracampo/article/view/17318/10956> (Acesso em maio de 2021).
- VIEIRA, João Luiz. “O corpo, o popular, a chanchada revisitada, ou a comédia carioca por excelência”. In: *Acervo – revista do Arquivo Nacional*. Rio de Janeiro, vol. 16, n. 1, jan. / jul. 2011, p. 45-62. Disponível em: <http://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/133/133>. Acesso em: 07 mai. 2021.
- WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: EdUSP, 1994.
- WYKE, Maria. *Projecting the past: ancient Rome, cinema and history*. New York: Routledge, 1997.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz & Terra, 3ª edição revista em ampliada. 2005.

Sites

- *Adoro Cinema Brasileiro*: <http://www.adorocinemabrasileiro.com.br>
- *Agência Nacional de Cinema*: www.ancine.gov.br
- *Alex Viany, acervo documental*: <http://www.alexviany.com.br>
- *Biblioteca Digital das Artes dos Espetáculos*: <http://www.bjksdigital.museusegall.org.br>
- *Cinamateca Brasileira*: www.cinamateca.org.br
- *Folha de S. Paulo*: <https://acervo.folha.com.br/>
- *Hemeroteca Digital*: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>
- *Internet Movie Database*: www.imdb.com
- *Making Off – site de compartilhamento de filmes*: <https://makingoff.org>
- *Memória da Censura no Cinema Brasileiro*: www.memoriacinebr.com.br
- *Mnemocine*: <http://www.mnemocine.com.br>
- *Ministério da Educação*: www.portal.mec.gov.br
- *Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual*: <https://oca.ancine.gov.br>
- *O Estado de S. Paulo*: <https://acervo.estadao.com.br/>
- *O Globo*: <https://acervo.oglobo.globo.com/>
- *Planalto*: <https://planalto.gov.br>
- *Revista Cinética*: <http://revistacinetica.com.br>
- *YouTube*: www.youtube.com

Depoimentos – Museu da Imagem e do Som (São Paulo)

- Ana Carolina Teixeira Soares, entrevista gravada (disponível em: <https://acervo.mis-sp.org.br/audio/entrevista-de-ana-carolina-teixeira-soares-parte-13> , <https://acervo.mis-sp.org.br/audio/entrevista-de-ana-carolina-teixeira-soares-parte-14>)


[sp.org.br/audio/cinema-brasileiro-0](https://acervo.mis-sp.org.br/audio/cinema-brasileiro-0) e <https://acervo.mis-sp.org.br/audio/cinema-brasileiro-1> , acessos em 06 de maio de 2021)

- Cacá Diegues, entrevista gravada (disponível em: <https://acervo.mis-sp.org.br/video/musicais-no-cinema-entrevista-com-caca-diegues>, acesso em 06 de maio de 2021)
- Carlos Manga, entrevista para o programa *Luz e câmera* (disponível em: <https://acervo.mis-sp.org.br/audio/programa-luzes-camera-carlos-manga-parte-12> e <https://acervo.mis-sp.org.br/audio/programa-luzes-camera-carlos-manga-parte-22> , acesso em 06 de maio de 2021)

Anexos

Anexo 1 – Autorizações para entrevistas

1. Ana Carolina Teixeira Soares



Universidade de Brasília

Termo de autorização para utilização de imagem e som de voz
para fins de pesquisa

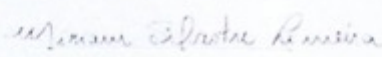
Eu, **Ana Carolina Teixeira Soares**, autorizo a utilização da minha imagem e som de voz, na qualidade de participante/entrevistado/a no projeto de pesquisa intitulado *Entre o épico e o cômico: comédias históricas no cinema brasileiro (1953 – 2014)*, sob responsabilidade de Míriam Silvestre Limeira vinculada a *Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília*.

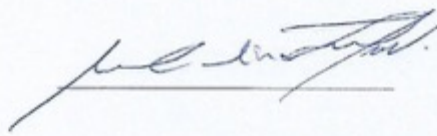
Minha imagem e som de voz podem ser utilizadas apenas para *análise por parte da equipe de pesquisa, apresentações em conferências profissionais e/ou acadêmicas, atividades educacionais, etc.*

Tenho ciência de que não haverá divulgação da minha imagem nem som de voz por qualquer meio de comunicação, sejam eles televisão, rádio ou internet, exceto nas atividades vinculadas ao ensino e à pesquisa explicitadas acima. Tenho ciência também de que a guarda e demais procedimentos de segurança com relação às imagens e som de voz são de responsabilidade do/da pesquisador/a responsável.

Deste modo, declaro que autorizo, livre e espontaneamente, o uso para fins de pesquisa, nos termos acima descritos, da minha imagem e som de voz, desde que o texto definitivo me seja apresentado para concordância prévia.

Este documento foi elaborado em duas vias, uma ficará com o/a pesquisador/a responsável pela pesquisa e a outra com o participante.



M^{te}. Míriam Silvestre Limeira
Pesquisadora


Assinatura do participante

Brasília, 19 de agosto de 2021.

rep_CHS_modelo_termo_de_autorizacao_para_utilizacao_da_imagem_e_som_de_voz

2. Noilton Nunes



Universidade de Brasília

**Termo de autorização para utilização de imagem e som de voz
para fins de pesquisa**

Eu, **Noilton Nunes**, autorizo a utilização da minha imagem e som de voz, na qualidade de participante/entrevistado/a no projeto de pesquisa intitulado *Entre o épico e o cômico: comédias históricas no cinema brasileiro (1933 – 2014)*, sob responsabilidade de **Miriam Silvestre Limeira** vinculada a *Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília*.

Minha imagem e som de voz podem ser utilizadas apenas para *análise por parte da equipe de pesquisa, apresentações em conferências profissionais e/ou acadêmicas, atividades educacionais, etc.*

Tenho ciência de que não haverá divulgação da minha imagem nem som de voz por qualquer meio de comunicação, sejam eles televisão, rádio ou internet, exceto nas atividades vinculadas ao ensino e à pesquisa explicitadas acima. Tenho ciência também de que a guarda e demais procedimentos de segurança com relação às imagens e som de voz são de responsabilidade do/da pesquisador/a responsável.

Deste modo, declaro que autorizo, livre e espontaneamente, o uso para fins de pesquisa, nos termos acima descritos, da minha imagem e som de voz.

Este documento foi elaborado em duas vias, uma ficará com o/a pesquisador/a responsável pela pesquisa e a outra com o participante.

Miriam Silvestre Limeira
Ms. Miriam Silvestre Limeira
pesquisadora

Noilton Nunes
Assinatura do participante

Brasília, 12 de agosto de 2021

cep GES modelo termo de autorização para utilização de imagem e som de voz

3. Carlos Diegues



Universidade de Brasília

Termo de autorização para utilização de imagem e som de voz para fins de pesquisa

Eu, **Carlos Diegues**, autorizo a utilização da minha imagem e som de voz, na qualidade de participante/entrevistado/a no projeto de pesquisa intitulado *Entre o épico e o cômico: comédias históricas no cinema brasileiro (1953 – 2014)*, sob responsabilidade de **Miriam Silvestre Limeira** vinculada ao *Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília*.

Minha imagem e som de voz podem ser utilizadas apenas para *análise por parte da equipe de pesquisa, apresentações em conferências profissionais e/ou acadêmicas, atividades educacionais, etc.*

Tenho ciência de que não haverá divulgação da minha imagem nem som de voz por qualquer meio de comunicação, sejam eles televisão, rádio ou internet, exceto nas atividades vinculadas ao ensino e à pesquisa explicitadas acima. Tenho ciência também de que a guarda e demais procedimentos de segurança com relação às imagens e som de voz são de responsabilidade do/da pesquisador/a responsável.

Deste modo, declaro que autorizo, livre e espontaneamente, o uso para fins de pesquisa, nos termos acima descritos, da minha imagem e som de voz.

Este documento foi elaborado em duas vias, uma ficará com o/a pesquisador/a responsável pela pesquisa e a outra com o participante.

Ms. Miriam Silvestre Limeira

pesquisadora

Assinatura do participante

Brasília, 19 de agosto de 2021.