



UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO

DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

LICENCIATURA PLENA EM HISTÓRIA

**O ESPELHODO BRASIL: UMA REFLEXÃO SOBRE A ORIGEM DE UMA
NAÇÃO PELO CINEMA COMERCIAL.**

IVÔNIO BURÉGIO DE LIMA NETO

RECIFE

2018



UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO

DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

LICENCIATURA PLENA EM HISTÓRIA

**O ESPELHADO BRASIL: UMA REFLEXÃO SOBRE A ORIGEM DE UMA
NAÇÃO PELO CINEMA COMERCIAL.**

IVÔNIO BURÉGIO DE LIMA NETO

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado na Universidade
Federal Rural de Pernambuco como
requisito básico para a conclusão do
Curso de Licenciatura Plena em
História. Sob a orientação da
professora doutora Fabiana de
Fátima Bruce da Silva.

RECIFE

2018



**TERMO DE APROVAÇÃO DE MONOGRAFIA NO CURSO DE LICENCIATURA EM
HISTÓRIA DA UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO.**

IVÔNIO BURÉGIO DE LIMA NETO

O ESPELHO DO BRASIL: UMA REFLEXÃO SOBRE A ORIGEM DE UMA NAÇÃO PELO
CINEMA COMERCIAL.

Monografia aprovada com nota _____ como requisito para conclusão da
disciplina **Monografia – História** (Cód. 04603), pela seguinte banca
examinadora:

Orientador: _____ Nota: _____

Prof. Dr./Ms.

Licenciatura plena em história, Departamento de educação.
Universidade Federal Rural de Pernambuco.

Co-orientador: _____ Nota: _____

(se existente)

Membro1: _____ Nota: _____

(se existente)

Membro2: _____ Nota: _____

(se existente)

Média das notas	
-----------------	--

Recife, 29 de agosto de 2018.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pela força e paciência que tanto precisei esse ano para terminar este trabalho.

A minha família pelo apoio.

Aos meus amigos.

A Prof^a Fabiana Bruce, pela orientação, paciência e pela correção em tempo recorde.

E a todos que direta ou indiretamente contribuíram para a realização deste trabalho.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	6
1 A CONSTRUÇÃO DO CONCEITO.....	8
1.1 CINEMA-HISTÓRIA, O BINÔMIO.....	10
1.1.1 HISTÓRIA DO CINEMA.....	11
1.1.2 RAZÃO POÉTICA.....	13
1.2 CINEMA COMO AGENTE DA HISTÓRIA.....	15
1.3 CINEMA COMO FONTE HISTÓRICA.....	17
2 REFERENCIAL TEÓRICO.....	19
2.1 TEORIA DO CINEMA.....	18
2.1.1 SERGEI EISENSTEIN.....	19
2.1.2 TÉCNICAS DE SERGEI EISENSTEIN: A MONTAGEM.....	20
2.2 ROGER CHARTIER E A REPRESENTAÇÃO.....	22
2.2.1 CONCEITO DE REPRESENTAÇÃO.....	22
2.2.2 USANDO O REFERENCIAL TEÓRICO DE CHARTIER PARA O CINEMA.....	24
3 ANÁLISE DOS FILMES HISTÓRICOS E DE AMBIENTAÇÃO HISTÓRICA BRASILEIROS.....	26
3.1 O DESCOBRIMENTO DO BRASIL.....	27
3.2 COMO ERA GOSTOSO MEU FRANCÊS.....	32
3.3 REPÚBLICA GUARANI.....	39
3.4 HANS STADEN.....	45
3.5 DESMUNDO	49
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	53
5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	57
6 REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS	60

RESUMO

O cinema ainda é uma das formas de entreter mais procuradas pela população. Nesta forma de entretenimento é vista uma poderosa máquina de propaganda social, seja política ou ideológica. Por este motivo é também uma fonte histórica notável. O presente trabalho, ao usar o cinema como fonte histórica, dialoga com os métodos usados por outros historiadores anteriormente, quando o foco é o cinema, tais como: Marc Ferro, Jorge Nóvoa e José D' Assunção Barros, entre outros. Já os filmes escolhidos para a análise foram: *O Descobrimento do Brasil*, de 1937, dirigido por Humberto Mauro; *Como era Gostoso Meu Frances*, de 1971, dirigido por Nelson Pereira dos Santos; *República Guarani* de 1981, dirigido por Sylvio Back; *Hans Staden*, de 1999, dirigido por Luiz Alberto Pereira; e *Desmundo*, de 2003, dirigido por Alain Fresnot. Eles foram escolhidos por tratarem, em décadas distintas, das “origens do Brasil” Colonial.

Palavras-chaves: Cinema, Fonte histórica, Representação, Descobrimento do Brasil, Propaganda política.

ABSTRACT

Cinema is still one of the most popular ways of entertaining people. In this form of entertainment is seen a powerful machine of social propaganda, be it political or ideological. For this reason it is also a remarkable historical source. The present work, when using the cinema as a historical source, dialogues with the methods used by other historians previously, when the focus is the cinema, such as: Marc Ferro, Jorge N6voa and José D 'Assunção Barros, among others. The films chosen for the analysis were: *O Descobrimento do Brasil*, 1937, directed by Humberto Mauro; *Como Era Gostoso Meu Francês*, 1971, directed by Nelson Pereira dos Santos; *República Guarani* of 1981, directed by Sylvio Back; *Hans Staden*, 1999, directed by Luiz Alberto Pereira; and *Desmundo*, from 2003, directed by Alain Fresnot. They were chosen for dealing, in distinct decades, with the "origins of Brazil" Colonial.

Keywords: Cinema, Historical source, Representation, Discovery, Political advertising.

INTRODUÇÃO

O cinema, enquanto produto para entretenimento hoje em dia, é uma das formas de divertimento mais procuradas. Mesmo que a forma de consumir os filmes tenha mudado conforme o tempo e não sendo hoje em dia a forma de entretenimento que mais lucra, ainda assim o cinema atrai um público gigantesco todos os anos.

A riqueza do cinema está em tanto ser uma forma de registrar em imagens o passado, tal como a fotografia, como também uma visão contextualizada de uma época passada. Um registro imagético de uma representação contemporânea à filmagem que muito pode servir ao historiador como forma de estudar o período em que o filme foi feito, além de um poderoso agente histórico e de propaganda política ou ideológica.

Isso sem falar que não tardaria para que os historiadores percebessem a chance de tratar o cinema como objeto de estudo e como fonte histórica para compreender o mundo contemporâneo, tendo em vista que o cinema logo se transformou em um poderoso agente capaz de agir e interferir na própria história. (NÓVOA, 2012; BARROS, 2012, p. 8-9)

Tendo um grande impacto no público, os historiadores têm usado a película como fonte histórica há muito tempo. O francês Marc Ferro foi um dos primeiros a escrever diretamente sobre o tema “cinema-história” em *O filme: uma contra-análise da sociedade?* no livro *História: novos objetos* de Jacques Le Goff e Pierre Nora (1976), publicado no Brasil em 1988. Um ano depois, em 1977 lança seu livro *Cinema e História* que só é publicado no Brasil em 1992. Além do Ferro, Pierre Sorlin, também francês, mostrou uma forma diferente de analisar os filmes quando explora o quanto as imagens, e o cinema em especial, são *Indispensáveis e enganosas*, para o estudo da contemporaneidade¹.

Também merecem destaque Siegfried Kracauer, com a obra *De Caligari a Hitler; uma história psicológica do cinema alemão* (1947), publicado no Brasil em 1995, no qual o autor faz uma análise de cunho psicológico sobre o cinema alemão pré-Hitler e também Michèle Lagny com *De l'histoire du cinema: méthodes historique et histoire du cinema*, de 1992, no qual ela usa o cinema francês como fonte.

Dentre os brasileiros, temos Marcos Silva e Marcos Napolitano, da USP, ambos com artigos sobre o uso do cinema em sala de aula. Cristiane Nova foi

¹Pierre Sorlin esteve no CPDOC, no Rio de Janeiro, em 1994, e o compara ao *Institut d'Histoire du Temps Present*, concebido por René Rémond, chamando atenção para a coexistência de « arquivos tradicionais » e de « arquivos audiovisuais » no primeiro.

editora da revista *O Olho da História*, com vários textos sobre o assunto. E temos o Jorge Nóvoa (UFBA), que pesquisa a área desde a década de 80. O primeiro artigo do Nóvoa sobre o tema foi apresentado em 1986, porém só em 1995 foi publicado. Trata-se do *Apologia da relação cinema e história*, no primeiro número da revista *O olho da história*, criada pelo próprio Nóvoa.

A intenção desta monografia é primeiramente reacender a discussão sobre o tema, pois, além do volume de filmes que foram feitos, estes podem nos mostrar uma visão inédita do passado, aumentando o escopo de pesquisa acerca de temas variados e sensíveis da história. "Assim, o estudioso dos assuntos históricos necessita (e deve) participar desse debate teórico. Os historiadores, em geral, têm-se furtado a esse campo do pensamento." (MANIERI, 2013, p.8).

O primeiro capítulo desta monografia se inicia com um texto sobre a temática, pois certos pontos precisam ser evidenciados para formalizar o estudo em cima dos filmes, que são a construção do conceito Cinema-História, em que começamos com um resumo da história do cinema e posteriormente sua relação com a história, para usar o cinema como fonte. O método adotado é fazer uso da Razão Poética, com base em Jorge Nóvoa. E é mostrado como o cinema atua como Agente Histórico e como Fonte Histórica.

Continuando, no segundo capítulo é reunido um referencial teórico sobre as duas temáticas, cinema-história, no qual é apresentada a teoria de Sergei Eisenstein. Pois suas técnicas de filmagem e montagem se mostraram muito pertinentes a alguns filmes analisados, além do seu cinema de propaganda política. Para o referencial teórico da pesquisa histórica, uso Roger Chartier, onde é analisado seu conceito de representação e levando tal conceito para o cinema.

Os filmes escolhidos para serem analisados com este método foram: *O Descobrimento do Brasil*, dirigido por Humberto Mauro, em 1936. Filme que adapta a *Carta de Pero Vaz de Caminha* para a película. *Como era Gostoso Meu Francês*, filmado em 1971 e dirigido por Nelson Pereira dos Santos, uma versão adaptada do livro de Hans Staden, *Viagem ao Brasil*. O documentário de 1981, *República Guarani*, dirigido por Silvio Back, com a ajuda de vários historiadores, tais como: Clovis Lugon, Guilhermino Cesar e outros, que contam como foi a vida dos indígenas e a sua relação com os jesuítas, nos primeiros anos da Colônia portuguesa e espanhola. *Hans Staden*, de 1999, dirigido por Luiz Pereira, adaptação fiel da

história do viajante alemão, que passa oito meses com os tupinambás. Por fim, *Desmundo*, outra adaptação de livro, porém este é um “romance histórico fictício”. Conta a triste história de Dona Oribela, que vem à colônia para casar-se forçadamente.

Terminando este trabalho de conclusão de curso – TCC em História -, nas Considerações finais, dialogo com cada filme, que foi também uma aprendizagem de tempos históricos que se encontram, na interpretação do pesquisador e professor de História. A “leitura” destas películas trazem exemplos de como trabalhar com a temática do Descobrimento do Brasil.

1.A construção do conceito

A história, para ser escrita, precisa de suas fontes, suas peças, que quando montadas constrói uma visão do passado. O trabalho do historiador é juntar tais peças, questionar e organizar de maneira coesa o que as fontes lhe dizem, para então contar histórias do passado. Por vezes, o historiador tem muitas fontes, mas em outras ocasiões, apenas uma. Por conta disso, dependendo da fonte disponível, na relação que este profissional tem com o passado, o historiador pode se deixar levar pela imaginação e variar as fontes possíveis – isso se chama intertextualidade.

Para Nóvoa (2012), já que há casos onde há falta de fontes de uma mesma tipologia, a mistura delas torna-se imprescindível. Se é uma “história encomendada”, na qual o historiador tem que evidenciar certos fatos, o que no final das contas mais vai pesar é a própria relação que o historiador tem com o passado; podendo a história escrita ser de sua terra, sua família, etnia e afins. Isto nos mostra que o trabalho do fazer historiográfico é resultado de escolhas, como pensa Michel de Certeau (1982). E Nóvoa complementa que, muitas vezes, é também um trabalho artístico:

Nesse sentido o historiador também é um artista, e, na maioria das vezes, mesmo munido das mais ricas séries documentais, é obrigado a utilizar também a imaginação pura para tentar reconstruir aspectos do passado. (2012, p. 40-41).

Este trabalho se assemelha muito com o do cineasta. O profissional do cinema tem que passar por tudo isto para fazer seu filme, seja escolhendo o que vai

mostrar, qual tema tratar, escolhendo o que filmar e quais elementos usar nos momentos certos e outras técnicas de filmagem.

O cinema nos mostra uma realidade subjetiva na tela, nos gera emoções, dependendo do que se passa no filme. A influência que o cinema pode ter, e tem, na sociedade é visível, seja na questão cultural, social ou profissional². Já que o mesmo tem o poder de "(...) destruir a realidade e reconstruí-la, transformando-a num sistema capaz de gerar os mais profundos efeitos emocionais." (ANDREW, 2002, p.66.).

O cinema nos mostra algo que podemos ser, ou que queremos (que recusamos), na tela, sem que precisemos passar por tudo aquilo. O mesmo acontece com outras formas de entretenimento como o teatro, a propaganda, a literatura ou outras formas de escritos mais distantes, com um registro de dados econômicos.

A literatura é usada como fonte histórica já há algum tempo. Esta pode nos mostrar uma realidade diferente de outros tipos de fonte. Um livro muito vendido nos diz o que o povo está lendo. Porém se esse livro não vai bem às críticas, as pessoas só o comprarão por ímpeto? De conformidade com a sociedade, a literatura pode ser também um agente modificador da história, como diz Certeau (1982), sobre *O Príncipe*, de Maquiavel:

Ela (a literatura) toma a posição do sujeito da ação – a do príncipe, a que tem como objetivo "fazer história": Confere à inteligência a função de modalizar os jogos possíveis entre um querer e as realidades das quais se distingue (CERTEAU, 1982, p. 18).

Mas e se levarmos esse tipo de análise ao cinema? Quais influências, valores, saberes, ele pode nos trazer e no que a sua produção nos mostra da sociedade que fez aquele filme? Isso nos mostra que o cinema é uma rica fonte histórica. O historiador francês, Marc Ferro, foi o pioneiro a pensar que os filmes e o cinema podem ser usados como fonte histórica, já o dissemos. Baseando-se com

²Quanto biólogos fizeram este curso por conta de *Jurassic Park*, de 1993 dirigido por Steven Spielberg? Ou arqueólogos arqueologia, por conta de *Indiana Jones*, personagem do filme *Os Caçadores da Arca Perdida* de 1981, do mesmo diretor? Ou, ainda, como diz a pesquisa de Santa Helena (2012, p.162), que constata que *Top Gun - Ases Indomáveis*, de 1986, dirigido por Tony Scott aumentou em 500% a quantidade de alistados na marinha nos EUA. (SANTA HELENA apud ROSENZWEIG, 2016, p. 10).

outros temas surgidos na "Nova história", onde novas fontes foram sendo pensadas e usadas para o uso do historiador, diz Ferro (1993).

Considerar as imagens tais como são, com a possibilidade de apelar para outros saberes para melhor compreendê-las. Assim, o método que lembraria o de Febvre, o de Francastel, o de Goldmann, desses historiadores da Nova História, da qual se definiu a vocação (...). A hipótese? Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História(FERRO, 1993 *apud* SANTIAGO, 2011, p 153).

Ferro deu a força inicial à discussão, do uso do cinema como fonte histórica de maneira fantástica, porém técnica, não o avaliando como arte, e sim como um produto.

O filme aqui não é considerado do ponto de vista semiológico. Não se trata também de estética ou história do cinema. O filme é abordado não como uma obra de arte, porém, como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ele vale por aquilo que testemunha(FERRO, 1993 *apud* SANTIAGO, 2011, p 154).

Entretanto, outros historiadores, como o já citado JorgeNóvoa, José D' Assunção Barros e Cristiane Nova, todos brasileiros, mostram que podemos fazer um pouco diferente, compondo teorias de vários historiadores e outros cientistas sociais, mostrando que o cinema pode ser analisado como obra de arte e como fonte histórica, como forma de influência e propaganda, seja governamental, como, por exemplo, *Guerra ao Terror* de 2008 dirigido por KathrynBigelow, que é um filme que exalta os Estados Unidos como heróis contra o terrorismo.

Propaganda de igreja, como por exemplo, as duas maiores bilheterias do Brasil são respectivamente *Nada a Perder* de 2018 e *Dez Mandamentos* de 2016, ambos dirigidos por Alexandre Avancini. Estes filmes são de cunho religioso, de recatequização das massas, onde o primeiro é um filme biográfico do bispo Edir Macedo e o segundo uma adaptação da história bíblica de Moisés³. Filmes de legitimação institucional, ou como representação de grupos culturais e poderes econômicos na tela, mostrando uma realidade construída, passada ou contemporânea, a película traz também o debate das identidades sociais(SANTIAGO, 2011).

³ Disponíveis em:<<https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/nada-perder-se-torna-maior-bilheteria-do-cinema-brasileiro-22656519>>. Acesso em: 20 de agosto de 2018.

1.1 Cinema-história, o binômio.

A ideia de fazer uma junção de dois termos é bastante pertinente, pois se trabalha a relação que estes conceitos têm. O binômio cinema-história é um termo usado por Nóvoa (2012) e sua equipe, na década de 80. Este termo justaposto mostra o que o historiador quer aprender e apreender do cinema. Queremos ver aqui além do cinema como arte, ver o cinema como fonte (NÓVOA, 2012), tal como já foi dito, como agente da história e por que não, também, relacionar a fonte cinema, com o cinema arte (BARROS, 2012). Veremos um pouco da história do cinema, de onde esta forma de entretenimento veio e como a pesquisa com este tipo fonte é feita.

1.1.1 História do cinema.

O cinema é, antes de um agente da história, um produto de entretenimento. Sua principal, muitas vezes única função, é entreter seu expectador. Como obra de arte que o filme é, ele também tem uma história, que será brevemente abordada aqui neste trabalho de conclusão de curso - TCC.

Com a invenção da fotografia, no século XIX, baseado no conceito da câmara escura que é do século XVI, conseguimos capturar imagens paradas permanentes, sem ser com a pintura. Ainda no século XIX, já existiam brinquedos com imagens em movimento, tais como o Taumatrópio, o Zootrópio, o Fenaquistoscópio, o Praxinoscópio e os *Flipbooks*⁴.

Então, se estes desenhos e fotografias podiam se movimentar nesses brinquedos, por que não projetar essas imagens? Os Irmãos Lumière, no final do século XIX, foram os primeiros a fazer uma apresentação paga do cinematógrafo.

⁴Taumatrópio: Um disco com desenhos diferentes em cada lado, exemplo: um pássaro de um lado, do outro uma gaiola. Nas laterais deste disco há cordas, que quando giradas, faz o disco girar, criando a ilusão que o pássaro está dentro da gaiola. Fenaquistoscópio: Em um disco são colocados imagens, geralmente desenhos, em sequência, por exemplo, um cavalo correndo, e cada imagem é o mesmo cavalo em uma posição diferente, este disco é colocado na frente de um espelho e é rotacionado, e ao observar no espelho, a imagem, no caso o cavalo estará em movimento. Zootrópio: Um cilindro rotatório, onde por dentro, nas paredes do cilindro há imagens em sequência e aberturas, ao girar este cilindro e observar nas aberturas, dá a impressão que as imagens estão em movimento. Praxinoscópio: Mesma ideia do anterior, porém não há aberturas, e sim, no centro do cilindro um espelho também em formato cilíndrico. Flipbooks: livretos com fotos, cada foto mostra uma posição da imagem, por exemplo, uma pessoa correndo, ao passar as páginas do livreto rapidamente, dá a impressão que estão em movimento. Disponível em: <<http://www.animamundi.com.br/pt/blog/colecionador-digitaliza-as-primeiras-animacoes-da-historia-veja/>>. Acesso em: 15 de junho de 2018.

Sua invenção podia gravar e reproduzir os filmes em película, depois de revelados. Porém há uma dúvida sobre quem foi de fato o inventor, pois o conceito de câmara escura, como dito antes, é muito antigo. Então, com o tempo, muitos e muitos lugares do globo foram aperfeiçoando o conceito e descobrindo que se se projetassem as fotografias, imagens paradas, em sequência, ter-se-ia a ilusão do movimento. Thomas Edson (EUA) tinha o cinetoscópio, Max Skladanowsky (ALEMANHA) tinha o Bioscópio, enfim, vários aparelhos tinham mais ou menos a mesma função e surgiram na mesma época, em fins do século XIX. Porém há uma unanimidade que o cinematógrafo dos Lumière era o mais sofisticado. (WENDERS, 1995).

Com o cinematógrafo deu-se origem à sétima arte. Antes só usada para pequenos filmes como *A chegada do trem na estação*, dos Irmãos Lumière, os primeiros filmes eram um registro visual desta época, o que para o historiador já é bastante útil. Porém, os cineastas achavam que podiam ir além de apenas registros, então começaram a fazer seus filmes com roteiros fictícios, ou filmes de enredo. Nessa época eles ainda não tinham um referencial teórico de como fazer cinema. Então usavam de muitas técnicas do teatro- Mèlies, na França -, como dividir em atos e cortar, para contar uma aventura, ou até muitas vezes ter um narrador em pessoa falando o que vai acontecer e o porquê dos desenlaces (BARROS, 2012, p. 86).

Nesta época também havia música ao vivo, instalado no lugar de exibição do filme, até se chegar ao cinema sonoro (o som sincronizado à imagem da película), no começo do século XX. O som, à propósito, foi uma revolução no cinema. Para alguns teóricos⁵, poderia ser a sua ruína. Para outros, os cineastas podiam usar esse recurso de maneira a manter o cinema como arte e não apenas um produto comercial. A partir desta inovação vamos ter muitos filmes das mais variadas técnicas, temas, enredos, representações e que muito tinham a intenção de fazer propaganda, seja do local em que se estava filmando, seja do governo que o mandou filmar.

O que, hoje em dia, mais de um século depois da primeira projeção dos Irmãos Lumière, ainda é uma grande fonte de recursos para o cinema,

⁵ Como Hugo Münsterberg e Rudolf Arnheim por exemplo. (ANDREW, 2002).

onde entretenimento e renda movimentam bilhões - mais de 38 bilhões de dólares, em 2016 (HARADA, 2018).

1.1.2A Razão poética do cinema, em Jorge Nóvoa.

Este é um conceito fundamental para o estudo do cinema-história, e para estudar qualquer tipo de arte como fonte histórica, pois para fazer da história uma ciência, vários historiadores, ousaram com teorias, técnicas e a pesquisa epistemológica para garantir o lugar do historiador entre as ciências. Porém, como usar tais técnicas epistemológicas em uma obra de arte? Já que esta pode ser submetida à licença poética e à emoção, investidas tanto do expectador, quanto do produtor, para o caso do cinema? Nisso, partimos de Jorge Nóvoa, quando ele diz que “é fato que as imagens e os sons da história provocam não apenas a reflexão, a razão pura, mas uma razão “contaminada” de emoção.” (NÓVOA, 2012, p.25).

Atualmente temos várias técnicas de pesquisa de história sobre a fonte escrita, mas quando mudamos de fonte, seja ela imagética, literária e outras, temos de mudar nossa perspectiva de pesquisa. Nóvoa (2012, p.24) nos diz, por exemplo que: “a história, como ciência, é uma razão poética, e não uma razão pura”. Ou seja, o historiador tem que, em muitos casos e com cautela, se deixar levar pela liberdade poética tanto para pesquisar nas fontes, quanto para escrever sua história. E, pela gama de possibilidades de fontes, audioimagéticas, que temos hoje em dia, isto se mostra ainda mais necessário – graças, também, às redes sociais, onde a articulação da linguagem tem outra dinâmica, ligando sites de reprodução de *streamings* de vídeos, entre outras formas de socializar e consumir conteúdo. Como diz o autor:

Uma das hipóteses principais era a de que as novas tecnologias audioimagéticas, em especial as de suporte digital, tinham aberto um imenso potencial para a criação de novas representações do real e do imaginário sócio-histórico. (...) As combinações de imagem-som-ideias têm produzido um complexo sistema que pode tornar os discursos históricos mais competentes e mais completos para a produção de narrativas históricas mais próximas ainda da realidade objetiva dos processos históricos. (NÓVOA, 2012, p.25)

Porém como dito, a licença poética na obra de arte, pode ser complexa de analisar, de se historiar, pois pode nos mostrar uma história diferente para

cadarealidade. Por isso é uma área difícil de trabalhar, entretanto é muito rica, quando se sabe quais as perguntas certas a fazer as fontes. Como no exemplo que Nóvoa discute, sobre o filme *Missing*⁶, do diretor Costas-Gavras.

A ideia originária do filme é a necessidade de refletir sobre as consequências da implantação de uma ditadura militar em um país capitalista como o Chile, no que tange as diversas classes sociais. Para alcançar tal objetivo, o autor precisou reconstruir alguns aspectos importantes que envolveram esses eventos reais. Então, tudo passa a ser importante.(NÓVOA, 2012, p.41.).

Nesta análise cabe a mensagem político-social que o filme, e seu autor, desejam passar ao público, contra o militarismo? Esta é uma das perguntas que o historiador pode fazer aos filmes, pois as respostas aparentes e latentes brotam da película, mas avançam no seu entorno (as *zonas de realidade*), por sobre as quais o historiador deve se debruçar, como diz Ferro:

O filme, aqui, não está sendo considerado do ponto de vista semiológico. Também não se trata de estética ou de história do cinema. Ele 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 sócio-histórica que autoriza. (1992, p.87).

No exemplo trazido por Nóvoa (2012), lendo Ferro (1993), o diretor teve de fazer certas mudanças para que a história tratada se adequasse à película, no caso o cinema, já que este tem suas técnicas próprias de narrativa, diferentes, por exemplo, da literatura, que, neste caso, foi a origem do roteiro de Costas-Gravas para o filme.

A análise de uma obra adaptada da literatura, quadrinhos, música e afins para o cinema, também tem que ser levada em consideração pelo historiador. A narrativa cinematográfica é diferente, mas esta também pode ser usada por historiadores na pesquisa histórica, ou seja, nas perguntas que ele faz as fontes e até na própria imagem que compõe o plano, que é o que está na tela no momento da cena- no *take*, como os cineastas dizem.

⁶ Este filme trata de uma adaptação do livro de não-ficção *The Execution of Charles Horman; An American Sacrifice*, sem tradução para o português, de Thomas Hauser, que conta a história de Charles Horman, um jornalista da América do Norte que desapareceu durante o golpe militar do General Augusto Pinochet, no dia 11 de setembro de 1973.

Quando se muda a câmera de posição temos outro *take*, outro plano. As mudanças de planos na montagem, podem nos dar, por seu ritmo e detalhes lincados, um panorama da época tratada no filme:

Um gesto, as pessoas nas ruas, o estilo dos edifícios, o interior das casas, a indumentária das personagens em um bar, a expressão de seus rostos, tudo tem a sua importância exatamente, porque constitui de outra história distinta narrada. "É preciso considerar a história a partir das imagens", diria Ferro. (NÓVOA, 2012, p.41).

O cinema, assim como outras obras de arte nos causam emoções e sensações. Nóvoa problematiza o cartesianismo, referenciando Foucault (NÓVOA, 2012, p.26), que viu contrapontos com Kant, Nietzsche e Marx. Fazendo a crítica ao racionalismo, base da pesquisa científica, para entender como e o que perguntar a uma obra de arte, para que esta possa nos servir como fonte histórica. Foi preciso, para Nóvoa (2012), mudar o paradigma da história para que fosse inserida na pesquisa científica uma forma de produção de conhecimento que envolvesse a emoção gerada por uma obra de arte. Cito:

O mais surpreendente e inédito é que a ausência de emoções não é percebida como suscetível de comprometer a racionalidade. No que têm de melhor, os sentimentos encaminham-nos na direção correta, para o lugar apropriado do espaço de tomada de decisões, onde podemos tirar partido dos instrumentos da lógica (NÓVOA, 2012, p.30).

Como a ação humana, relação com o meio em que se vive, relação com outras pessoas, relação com o passado e outras formas de relacionar e refletir sobre si mesmo são orgânicas, mudam conforme o tempo e espaço tratado, então, a forma de pesquisa científica deve se adequar também.

1.2 Cinema como agente da história.

A história, não só como ciência, mas como fenômeno, ou seja, como acontecimentos do passado, necessita de seus agentes. Pessoas, ideias, coisas que façam a história se mover, transformar, mudar o que passou e influenciar direta ou indiretamente o presente. Há muitos exemplos na história de agentes: Hitler para história mundial, Shakespeare para a literatura inglesa, o *Rock and Roll*, como forma de contracultura, os computadores como tecnologia e, por consequência, a *internet*. Enfim, vários exemplos são vistos na história, e o cinema se mostra como um

poderoso agente histórico, com mudanças diretas ou indiretas na sociedade, assim como um veículo para outros tais agentes.

Paralelamente, desde que o cinema se tornou uma arte, seus pioneiros passaram a intervir na história com filmes, documentários ou de ficção, que, desde sua origem, sob aparência de representação, doutrina e glorificam. Na Inglaterra, mostram essencialmente a rainha, seu império, sua frota; na França, prefeririam filmar as criações da burguesia ascendente: um trem, uma exposição, as instituições republicanas.(FERRO,1992, p.13)

O desenvolvimento do cinema, como forma de arte é paralelo a urbanização, objeto de modernização, da industrialização. Sendo visto como uma maravilha tecnológica, o cinema serviu como propaganda de "civilidade". A consequência disto são as relações sociais e econômicas trazidas pelo cinema.

O resultado é que a mentalidade produzida pelo cinema, em geral, não é o fruto de uma verdadeira consciência histórico-objetiva. Ela é, direta e/ou indiretamente, consequência da consciência social dos indivíduos detentores da propriedade privada dos meios de produção da cultura cinematográfica(NÓVOA, 2012, p.43).

Estes detentores da propriedade do cinema percebem através do tempo o poder de influência que o cinema tem, e como podem, pelo cinema, modificar ou definir ideologias. E isso alcança seu auge no começo do século XX, após a Primeira Grande Guerra. Dada a guerra, o ideológico das pessoas estava fraquejado.

A população precisava de um norte ideológico e o cinema, assim como outras formas de arte, estava ali para suprir essa necessidade, porém, como o cinema tem um alcance maior de público, sendo mais acessível pelo preço ou por ser de fácil consumo, os cineastas, influenciados diretamente ou indiretamente por um regime, utilizaram do cinema para montar ou criar ideologias.

Como, por exemplo, é dito na análise que Ferro (1992) faz do filme *Dias de terror em Kiev* de 1918, de diretor desconhecido. É um filme de propaganda alemã, com uma mensagem anti-soviética e quando rodaram este filme em Kiev, mostraram antes uma montagem, as *Atrocidades bolcheviques*. Para aumentar o público este filme vinha com legendas em alemão e francês.

O primeiro filme anti-soviético,(...), sob a égide das autoridades alemãs que protegiam Skoropaski.(...) Na luta antibolchevique, o inimigo nacional torna-se aliado, os franceses desembarcam tropas não muito longe de lá, em Odessa. Esse filme destinava-se também a eles.

(...) A violência e o crime tornam-se lei. Honoráveis cidadãos são roubados. Suas casas ocupadas. Die Bolschewisten Greuel (Atrocidades bolcheviques)

traça a tragédia de uma dessas famílias da pequena burguesia. O pai perdeu o emprego e é expulso de seu apartamento junto com a mulher pelo antigo criado, que agora "ocupa importante cargo entre os bolcheviques." (Ferro, 1992, p.96)

Esta descrição do filme nos mostra a ideologia contra os soviéticos que os alemães queriam criar com estes filmes. E isto ainda é visto nas produções atuais.

Para a ciência histórica, o fenômeno cinematográfico assume uma dimensão ainda mais importante que a da literatura. Isso foi demonstrado de modo irrefutável pela experiência do século. O cinema tornou-se um insubstituível instrumento de produção e difusão de produção e difusão não de consciência real, muito menos de ciência, mas de massificação de ideologia mantenedora do *status quo*. (NÓVOA, 2012, p.45).

Vendo que o cinema pode ser um forte aliado na divulgação ou doutrinação de uma ideologia política, este também pode exercer a função de crítica a esta ideologia. Uma forma de resistência dos cineastas ao governo ou a sociedade em si. Mostrando representações de classes sociais que normalmente não teriam voz por serem marginalizados ou irem de encontro com o regime vigente. Como exemplifica Barros, o cinema:

Foi utilizado como instrumento de doutrinação política com os documentários produzidos pelo Departamento de Imprensa e Propaganda do Governo Vargas (DIP), como veículo para a alienação, por meio de alguns filmes e chanchadas de ficção, e também como instrumento de resistência e contra poder com base em diversos outros filmes de ficção. (BARROS, 2012, p.65.).

Foi visto que o cinema foi usado, como forma de transmissão de mensagem em massa, como agente histórico, pois nos filmes podem haver, de maneira explícita ou implícita, interesses políticos, econômicos e ideológicos.

1.3 Cinema como fonte histórica.

A fonte histórica é o ponto de partida para que a história seja escrita. A partir da fonte, o historiador faz as suas perguntas sobre o passado, interpretando as respostas e dando sua perspectiva do que já aconteceu. O estudo historiográfico anterior aos *Annales* (1929), quando se aproximam das ciências sociais, não era interpretativo, pois estava exclusivamente baseado no *positivismo*, onde as fontes históricas continham valor de prova dos fatos. O estudo precisou passar por mudanças para que outros tipos de fontes fossem aceitas. Vejamos o conceito de fonte:

Para a história interpretativa não importava a veracidade do documento, mas as questões que o historiador lhe remetia. Desde então, a fonte histórica passou a ser construção do historiador e de suas perguntas, sem deixar de lado a crítica documental, pois questionar o documento não era apenas construir interpretações sobre ele, mas também conhecer sua origem, sua ligação com a sociedade que o produziu.(SILVA, 2005, p.159).

O cinema, como dito em tópicos anteriores, é uma riquíssima fonte histórica, podendo mostrar muito sobre o passado que foi produzido e uma representação do mesmo.

(...) os historiadores que trabalham com cinema definiram dois campos de abordagem: o filme como documento do presente em que foi construído e o filme como representação do passado, como “bibliografia” e documento secundário (SILVA, 2005, p.160).

Sendo o filme um produto do passado, este mostra o passado de uma maneira diferente. Seja analisado como documento do presente em que foi construído ou como representação deste presente. A pretensão desta monografia é analisar os filmes nas duas perspectivas, já que estas em muito se entrelaçam.

Porém, o que se pode extrair do filme para ser feita uma pesquisa histórica com ele? O que pode ser dito sobre a sociedade que produziu o filme? Sabendo que o cinema é um produto, a fonte pode dizer muito da sociedade que o produziu, pois esta mesma sociedade irá consumir este produto fílmico. Mostrando então: gostos, “visões de mundo, padrões de comportamento, mentalidades, sistemas de hábitos, hierarquias sociais cristalizadas em formações discursivas (...)” (BARROS, 2012, p.68-69).

Indo para parte técnica da produção cinematográfica, antes de termos o produto final, o filme, os cineastas e outros profissionais trabalham em várias coisas que também podem ser visitadas pelo historiador e trabalhadas como fonte históricas, são elas: “(...) roteiros, sinopses, cenários, registros de marcações de cenas, mas também contratos, propagandas, críticas de cinema, receitas e despesas de produção”(BARROS, 2012, p.71). Esta gama de fontes mostra como foi a produção do filme em si, importante para a história do cinema e para o cinema-história, como queremos corroborar. Mas também a crítica e a receita podem mostrar a recepção do público ao filme: se as pessoas foram ao cinema vê-lo, se gostaram, o que pensaram, que cenas lhes marcou. Além também dos produtos que o cercam, como DVDs, camisetas, brinquedos, livros, *pôster* e afins, que entram na

grade de consumo, na formatação das fontes históricas e significações da época, no entorno do filme.

2. Referencial Teórico.

2.1 Teoria do Cinema.

A produção cinematográfica, assim como outras produções artísticas, dispõe de uma linguagem própria para construir sua arte. Na feitura do filme existe: a escrita do roteiro, filmagens, atuação, a montagem e edição das cenas, sonorização, efeitos especiais e outros trabalhos que cercam a produção até o filme em si estar pronto.

Com o tempo e a evolução do cinema, as partes que compõem o filme foram se adaptando às novas tecnologias, assim como novas formas de narrativa, formas de contar a história foram emergindo. Estas formas são baseadas em teorias que ajudaram na evolução da indústria cinematográfica. Assim como existem as teorias para a produção historiográficas, com técnicas e formas de pesquisa, no cinema acontece o mesmo.

Analisando o cinema como fonte histórica, estudar a teoria do cinema é importante para entender como e por que o cineasta fez o que fez. E como o cinema tem sua própria linguagem, a multiplicidade nas teorias para fazer esta análise se mostra necessária.

O filme, como se disse, é elaborado com base em vários substratos integrados. (...) seja o das imagens (que pode ser imagens sonorizadas ou não sonorizadas, o da trilha sonora, o do cenário, ou o da linguagem da ação gestual e cênica, sem contar o substrato mais evidente do discurso falado...). Trata-se, então, de analisar densa e integradamente a narrativa, o cenário, a escritura (BARROS, 2012, p 32).

Assim sendo, este trabalho de conclusão de curso - TCC usará a teoria cinematográfica de Sergei Eisenstein como base para se entender o que os diretores dos filmes analisados tinham a intenção de dizer com a construção das cenas e diálogos e outras composições que fizeram.

2.1.1 Sergei Eisenstein

Sergei Eisenstein nasceu em Riga, na Letônia, em 1898, época em que esta região era dominada pelo Império Russo. Quando criança já demonstrava interesse pela arte, como desenhos, pintura e o teatro. Começou seus estudos para engenharia civil, em 1915, tal como seu pai. Porém, Eisenstein, depois da Revolução Russa em 1917, entra no Exército Vermelho como voluntário. Neste período ele também continuava a se dedicar as artes, principalmente teatro, onde escrevia e atuava peças de propaganda da causa revolucionária.

Em 1920 juntou-se à Oficina de teatro de Meyerhol, escrevendo roteiros e atuando em peças vanguardistas. Sua maior contribuição no teatro eram apresentações que quebravam com o modo clássico e tradicional de arte e foi neste período que ele percebeu o quanto a montagem do espetáculo é importante e muito pode dizer ao espectador. A partir daí, começa a fazer trabalhos para o cinema, primeiramente na intenção de propagandear o regime comunista, como já falado. Principais obras: "*A Greve*" de 1924, seu primeiro longa-metragem. No ano seguinte, "*O Encouraçado de Potemkin*", que é considerada uma das obras mais importantes para o cinema; "*Alexandre Nevski*" de 1938, uma propaganda anti-germânica. (OLIVEIRA,2012).

2.1.2Técnicas de Sergei Eisenstein: Montagem.

Além do teatro, Eisenstein trabalhou montando apresentações de circo, musicais e afins. Então, toda esta experiência com outras áreas repercutiu no seu trabalho com o cinema. Ele percebeu que a montagem destas atrações pode passar uma mensagem ao espectador, além de entretê-lo.

A questão da forma e da montagem dos filmes veio a Eisenstein também pelo teatro japonês, o Teatro Kabuki. Ele percebeu o quanto diferente era a montagem nas peças Kabuki, na qual estas prezavam mais a parte da imagem e da composição do cenário, para ajudar a contar a história, do que só o diálogo. Todas as partes que compõem o filme estão ali para se contar tal história. Como diz Andrew (2002, p.49)sobre a obra do diretor: "é a forma do conjunto que contém o significado, e essa forma, segundo Eisenstein, é tão abstrata e tão poderosa quanto à forma musical ou pictórica" (ANDREW, 2002).

Eisenstein percebe, então, o poder que está na forma e leva este conceito para o cinema, que na época, tinha uma forma um pouco diferente; na maioria dos filmes, prezava-se o diálogo em contraposição as outras partes da película. Todas as partes que compõem o filme estavam ali para enriquecer o diálogo, não para, juntamente com este, contar a história. A ideia de Eisenstein é uma experiência multissensorial. Daí a montagem ser tão importante para Eisenstein. Juntando vários planos a:sonorização, diálogos, figurino, cenários e outros, dá ao filme uma vida própria, no qual este conta a sua história. Mas o espectador também é participante desta interpretação.

Sua ideia de montagem não é de forma linear como são os outros diretores da época. Eisenstein provoca choques nas pessoas colocando um plano sobre o outro, muitas vezes sem ligação aparente, para tirar o espectador da sua zona de conforto. Eisenstein, como já dito, quer que a montagem ajude na visualização e narrativa do filme. Eisenstein também escreveu livros sobre o ofício do diretor de cinema, explicando a montagem: *O Sentido do filme* de 1942 e *A Forma do filme*, de 1949, além de várias publicações em revistas, que precedem à publicação dos livros (OLIVEIRA, 2012).

Por mais conceitual que foi Eisenstein, no sentido de criar conceitos cinematográficos que ainda vogam na indústria cinematográfica, seus filmes eram para o proletariado, ou seja, pessoas mais humildes, que o próprio diretor conviveu na época que de suas peças e apresentações de circo. Então seus filmes eram de fácil entendimento, mas com uma poderosa mensagem engrandecendo a imagem política do proletariado e da Rússia⁷.

Eisenstein usa da composição, do plano e da montagem do filme também para representar o seu público principal, o proletário como já dito. Mostrando locais de trabalho e divertimento, personagens como trabalhadores ou chefes e afins. Sua ideia era mostrar uma série de representações e gerar o plano que vai para o filme, como diz Andrew (2002, p.68): "Eisenstein definiu a imagem como qualquer conceito global capaz de dar vida a um grupo de representações". Por consequência, seus filmes tinham um discurso político forte e direto.

⁷ Mesmo não concordando com Stalin, Eisenstein queria que o povo russo visse o seu poder, além de seus filmes servirem como propaganda fora do país e do regime, da época.

E é o discurso nos filmes de Eisenstein que mais chama atenção na sua arte, pois graças à técnica de montagem que ele criou, ele consegue com o conjunto de imagens, sons, cenários e afins, ou seja, o plano que está na tela, discursar sobre algum tema, principalmente político. A intenção dele não é fornecer o melhor plano, ou o melhor ponto de vista da câmera para se filmar, e sim compor quadros, para fornecer uma significação ao espectador com o que está sendo filmado. Construir um discurso com a imagem e este discurso pode estar enaltecendo algum tema, pessoa, modo de vida ou também denegrindo temas, pessoas e outros. Concluindo que o "cinema é um discurso ideológico." Como disse Xavier (2005, p.132).

2.2 Roger Chartier e a representação.

Roger Chartier é um historiador cultural francês que estuda a literatura, principalmente os textos populares, do século XVI. Sua ideia é ir além do texto escrito. Chartier pretende entender a construção das representações feitas através da literatura, usando esta para também descrever a sociedade que a fez e que a recebeu. Nas palavras do Autor:

(...) compreender como, nas sociedades do Antigo Regime, entre os séculos XVI e XVIII, a circulação multiplicada do escrito impresso modificou as formas de sociabilidade, autorizou novos pensamentos, transformou as relações com o poder (CHARTIER, 1991, p. 178).

2.2.1 Conceito de representação

Uma das questões mais importantes tratada pelo historiador é a da representação. Chartier vai trabalhar este conceito baseando-se no estudo do filósofo e crítico de arte Louis Marin sobre o quadro *Maná*, de Nicolas Poussin. Marin propõe que o quadro tem que ser "lido", pois há vários símbolos ali, com várias significações e representações⁸ do mundo cristão, na obra criticada por ele. Ou seja, a arte tem que ser examinada, lida tal como um livro, e estas análises nos mostram

⁸Chartier no capítulo 7 do livro *À Beira da Falésia* (2002) trabalha vários conceitos de representações, anteriormente propostos por Louis Marin, que vai do teatro, a representação jurídica e ao *Dictionnaire de Furetière*. Ele mostra como o termo é amplo, entretanto, sua intenção é mostrar a relação do significado da arte e suas interpretações, na construção desta representação com a história.

as representações, relações de poder, suas construções e, entre outras, percepções de mundo da época.

(...) os signos que visam a fazer reconhecer uma identidade social, a exibir uma maneira própria de estar no mundo, a significar simbolicamente um estatuto, uma ordem, um poder; enfim, as formas institucionalizadas através das quais "representantes" encarnam de modo visível, 'presentificam', a coerência de uma comunidade, a força de uma identidade, ou permanência de um poder(CHARTIER, 2002, p. 169).

O uso que os historiadores fazem da representação numa obra cultural é de perceber a construção e a re-apresentação de uma realidade, os signos usados, com isso reconhecendo, e construindo, uma identidade social.

Chartier usa deste conceito, para construir o próprio método, para historiar com a literatura e todos os objetos e atos que cercam os livros. Ele separa, com ajuda de Paul Ricoeur, o “mundo do livro”, no qual temos que um dos mais importantes destes objetos é o livro em si. Entretanto, até chegar ao livro, há um longo caminho, começando com o texto do escritor, no qual está a ideia original do livro.

A manufatura do livro, lembrando que Chartier estuda os livros do fim da Idade Média, principalmente livros religiosos, onde muitos deles eram escritos e transcritos à mão. Posteriormente, com a invenção e popularização da imprensa de Gutemberg temos outra forma de manufatura do livro, que também deve ser considerada ao analisar livros impressos por ela.

E por fim, “o mundo do leitor”: a leitura. Como os leitores absorvem aquele livro, já que na época que este historiador se debruça, os livros, em sua maioria, eram lidos para as pessoas, por quem sabia ler, ou seja, existindo aqui uma relação de poder entre o leitor e o ouvinte. Essa realidade vai aos poucos mudando com a popularização do livro e a alfabetização das pessoas, no caso francês.

A primeira hipótese sustenta a operação de construção de sentido efetuada na leitura (ou na escuta) como um processo historicamente determinado cujos modos e modelos variam de acordo com os tempos, os lugares, as comunidades. A segunda considera que as significações múltiplas e móveis de um texto dependem das formas por meio das quais é recebido por seus leitores (ou ouvintes)(CHARTIER, 1991, p. 178).

Esse leitor, muda dependendo da sua classe social, escolarização e, enfim, do contexto em que ele vive. Isto tem que ser considerado na análise também, pois

cada leitor vai receber a mensagem de maneira diferente, e se, caso isto não for levado em consideração, a análise fica limitada a apenas uma classe, ou a um segmento social. Mostrando, então, que além de conhecer a expressão de arte a ser analisada, o historiador, além de conhecer a história daquela arte, o contexto social, espacial e temporal, tem que conhecer a quem ela se destina.

A mensagem pode ser absorvida de maneira totalmente diferente de quem foi idealizada, dependendo de quem a recebe. "Sua eficácia depende da percepção e do julgamento de seus destinatários, da adesão ou da distância ante mecanismos de apresentação e de persuasão postos em ação"(CHARTIER, 2002, p. 178).

(...) de um lado, o estudo crítico dos textos, literários ou não, canônicos ou esquecidos, decifrados nos seus agenciamentos e estratégias; de outro lado, a história dos livros e, para além, de todos os objetos que contém a comunicação do escrito; por fim, a análise das práticas que, diversamente, se apreendem dos bens simbólicos, produzindo assim usos e significações diferenciadas(CHARTIER, 1991, p. 178).

Chartier nos mostra a importância da história da expressão cultural, no caso a literatura e como podemos usar ela para construir a representação daquela cultura e sociedade que a produziu.

2.2.2 Usando o referencial teórico de Chartier para o cinema.

O cinema, como visto anteriormente, é uma expressão cultural riquíssima, que também pode ser historicizada. Para isto, será utilizado o método adaptado de Chartier, pois a forma de se contar uma narrativa através do cinema, além da percepção do público, se assemelha com a da literatura, salvo as diferenças.

É fato que os termos "mundo do leitor" e o "mundo do livro" podem ser adaptados ao cinema, como o "mundo do filme" e tudo que cerca a sua produção, profissionais envolvidos que vão desde quem faz o figurino até o próprio diretor, que compõem sua representação. A agência encarregada do *marketing*, ou seja, a distribuição e divulgação da película, e outros. E o "mundo do expectador" no qual é visto a percepção do filme pelo expectador, como este absorve o filme, e também, se aquela expressão cultural o influenciou, sua interpretação.

Chartier separa a relação do livro-leitor, como visto anteriormente em: texto, livro e a leitura. Ao espelhar esta ideia ao cinema, teríamos: o roteiro, que começa

no que os cineastas chamam de argumento inicial, que seria a ideia principal do roteiro⁹. Porém este argumento inicial não necessariamente segue toda a produção do filme, podendo ser mudado por vários fatores, como por exemplo: ideias que não são capazes de ser financiadas, por serem muito complexas ou terem sido propostas a estúdios pequenos. Depois que o roteiro está pronto e revisto pelo estúdio é feito o *storyboard*, que são desenhos do filme, quadro a quadro, para ter-se uma referência ao filmar. Escolhem-se os atores, figurinos, cenários, iluminação e outros.

Ao espelhar o “livro” que Chartier(1991) nos fala, temos o “filme” já filmado e passando nos cinemas. Como o filme precisa ser distribuído, é investido pelos estúdios, muito dinheiro em sua divulgação, com comerciais, trailers, pôsteres, assim como o acompanhamento da imprensa. A análise destes nos permite ver como é a recepção do público. Percebe-se que há uma grande distância entre o “roteiro” e o “filme”, assim, como existe do “texto” ao “livro”. Respeitando suas diferenças na comparação.

E por fim, a “leitura”, que também se coloca no “mundo do leitor”, para o cinema, pode ser visto como o filme é assistido e como ele é absorvido. Chartier (1991, p. 181-182), faz um breve resumo da história da leitura e de como esta vem mudando, quando os livros eram lidos para as pessoas até elas comprarem e lerem sós. Então, o modo como o filme é assistido pode dizer muito dele, ou de como o filme vai ser absorvido pelo expectador. Se o filme foi visto no cinema, ou na casa do expectador, com quem estava, qual era a intenção deste expectador para o filme, se tinha expectativas, e se o filme contribui com alguma representação social. Uma forma de se registrar como o filme é percebido pelo expectador, quais são os números da bilheteria, assim como as críticas populares e especializadas(CHARTIER, 1991).

⁹ O roteirista, Michael Robert "Bob" Gale, do filme *“De Volta para o Futuro”* de 1985, viu a foto do seu pai, quando este ainda estava na escola, e imaginou como seria estudar com seu pai, e a partir disso, desenvolveu toda a trama do filme.

3. Análise dos filmes históricos e de ambientação histórica brasileiros.

Existem vários tipos de gêneros cinematográficos, que exploram todo o tipo de narrativa. Ficção científica, terror, ação, aventura, há vários tipos de filmes para entreter o público. Para a pesquisa histórica, todos estes, além de outros gêneros podem ser usados com fonte de pesquisa histórica, entretanto, para a pesquisa desta monografia, foi necessário encontrar algo em comum entre os filmes, para isto, foi escolhido o gênero de filmes históricos e de ambientação histórica com um tema os unindo: o início do Período Colonial.

Filmes históricos são aqueles que narram um fato conhecido ou história de algum personagem real, também conhecidos como "filmes de época", e como é uma versão do fato para se reproduzir na tela. A precisão e a realidade dos fatos históricos não são o foco deste gênero. São exemplos deste gênero: *Coração Valente*, de 1995, dirigido e protagonizado por Mel Gibson, que conta a história do William Wallace, patriota dos EUA. Outro exemplo seria *Dunkirk*, de 2017, dirigido por Christopher Nolan, filme que narra que a Operação Dínamo, que aconteceu de 26 de maio a 4 de julho, em 1940, operação militar que tinha o objetivo de resgatar soldados aliados que foram cercados pelos alemães, na região da cidade que dá nome ao filme.

Filmes de ambientação histórica são filmes que não necessitam de algum fato histórico ou personagem, porém têm um contexto histórico bem estabelecido. Geralmente, como estes filmes não têm a necessidade de espelhar uma realidade, mesmo que adaptada, os filmes de ambientação têm menos erros históricos no seu contexto que os filmes históricos em si. São exemplos de filmes com ambientação histórica: *Gladiator*, de 2000, dirigido por Ridley Scott. Este filme conta a história do general romano Maximus, que não existiu de fato, porém dá um excelente contexto de como era o Império Romano. Outro exemplo seria *Em Nome da Rosa*, filme de 1986, dirigido por Jean-Jacques Annaud, baseado no livro de mesmo nome de Umberto Eco. Tanto o filme quanto o livro são fictícios, porém dão um ótimo contexto da Idade Média e da vida nos mosteiros, no século XIV.

A intenção desta análise foi a de buscar e analisar filmes históricos ou de ambientação histórica que com uma temática em comum: o Período Colonial, logo após a tomada de posse da terra do "futuro Brasil", em 1500, por Pedro Álvares

Cabral. A intenção desta análise é de averiguar filmes com a mesma temática, porém em épocas distintas, para entender como o brasileiro viu a sua origem através do cinema em diferentes momentos.

Os filmes escolhidos para análise foram: *O Descobrimento do Brasil*, de 1937, em preto e branco, dirigido por Humberto Mauro, *Como era Gostoso Meu Francês*, de 1971, dirigido por Nelson Pereira dos Santos, *República Guarani*, documentário de 1981, dirigido por Silvio Back, *Hans Staden*, de 1999, dirigido por Luiz Pereira, e *Desmundo*, de 2003 dirigido por Alain Fresnot. A intenção foi de analisar filmes de décadas diferentes, para que fosse verificada a percepção que o cinema trás da origem do nosso país em períodos distintos, separados por um espaço aproximado de dez anos, com exceção do primeiro filme para o segundo filme escolhido, pois durante este tempo nenhum filme com a temática do descobrimento do Brasil foi produzido.

3.1 O Descobrimento do Brasil

Filme do pioneiro do cinema nacional, Humberto Mauro¹⁰, nascido em Minas Gerais, 30 de abril de 1897, faleceu em 5 de novembro de 1983. Considerado o pai do cinema brasileiro, suas obras começam em 1925, com o curta *Valadião*, *O Cratera*, mas seu primeiro longa-metragem foi lançando em 1926, a obra *Na Primavera da Vida*. Inspirou inúmeros diretores brasileiros, como Nelson Pereira dos Santos, que dirigiu *Como Era Gostoso Meu Francês*, de 1971 e Glauber Rocha, diretor de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de 1963. As filmagens começaram em 1936, e o lançamento do filme aconteceu em 1937. Foi produzido pelo Instituto de Cacau da Bahia e tem como compositor da trilha sonora, Heitor Villa Lobos. De gênero entre documentário e aventura, com a duração de 83 minutos.

Em 1932, o então presidente Getúlio Vargas cria a primeira lei de apoio ao cinema nacional, o decreto n. 21.240, de 4 de abril de 1932. O cinema brasileiro já tinha alguma história até então, porém com esta lei se oficializa a sua produção, com ajuda e apoio do governo. E juntamente com a produção do Instituto de Cacau da

¹⁰ Disponível em: <<https://seuhistory.com/hoje-na-historia/morre-humberto-mauro-cineasta-considerado-o-pai-do-cinema-brasileiro>> Acesso em 20 de agosto de 2018.

Bahia, que financia o filme em 500 contos de réis. É notório que Vargas tinha intenção de exaltar o seu governo, propagandeando além de novas formas de tecnologia, mostrando que o país agora estava moderno com a novidade, divertimento para o povo, então estimula a criação de filmes assim.

O filme trata-se de uma adaptação romanceada da carta que Pero Vaz de Caminha manda ao rei de Portugal, D. Manuel I (1469-1521). O filme narra a aventura de Pedro Álvares Cabral ao Novo Mundo. Como dito nos capítulos anteriores, no início do cinema, as técnicas de apresentação eram adaptadas do teatro, para ajudar na narrativa, algo muito comum em algumas peças teatrais¹¹ é o uso de narradores para conduzir o expectador. Este filme faz uso desse recurso, porém com textos na tela. Muitos desses textos são transcrições diretas da Carta de Pero Vaz. Além deste recurso, o filme traz mapas mostrando o trajeto das Naus e caravelas da companhia de Cabral, aos 0:02:57. Isto já mostra que o filme usa mais do recurso visual que o sonoro, mesmo a música de Villa Lobos tocando em praticamente todo o momento para dar ambiência. Seja por limitações técnicas ou estilo do filme, o diretor usa mais do movimento das imagens, das caravelas, dos personagens e afins para contar a história, do que dos diálogos.

A captação de áudio era bem custosa na época, então isso explica o uso de poucos diálogos na narrativa, porém isso faz com que os diretores e produtores do filme inovem com novas maneiras de contar a sua história, tal qual o Eisenstein fez em seus filmes. Os efeitos sonoros foram muito usados para contar esta história, pois, ainda no começo do filme, um português toca um instrumento, aos 0:04:40, que parece ser uma gaita de fole, enquanto outro dorme num canto do navio. Esta cena passa ao expectador a solidão da vida no mar que esses marujos tiveram de enfrentar até chegar ao seu destino.

Outro momento, que se percebe forte: o apego ao uso do visual e efeitos sonoros do filme para ajudar a contar a narrativa. Foi quando uma das Naus é perdida, aos 0:09:00. Neste momento uma música tensa toca quando um dos portugueses vai avisar ao seu capitão da perda. E estes ficam extremamente comovidos com a perda da Nau. Estes momentos de tristeza não são completados por diálogo algum, apenas com algumas mudanças de plano.

¹¹ As peças teatrais também são separadas por atos, o filme em questão é separado por capítulos.

Outra presença forte no filme é a religiosa, pois a Igreja Católica tinha um gigantesco poder de influência política e social e isto é marcado pela presença dos padres, que faziam parte da tripulação, que rezam a Missa de Páscoa na Nau, aos 0:12:43. É uma cena esteticamente simples, porém causa presença, mostra a força que a igreja tinha, pois todos param seus afazeres para ouvir a Missa. Depois da cena da missa acontece um longo descanso dos marinheiros, aos 0:14:07, que serve para acalmar também os expectadores, pois depois de cenas tensas, os diretores costumam colocar cenas mais brandas.

O filme segue com recursos, como o plano que mostra uma ampulheta, para dizer que o tempo está se passando e que foi uma viagem difícil para os marinheiros. Até que finalmente “Terra a vista!”, aos 0:21:18. É notório que nesta cena o diretor quis deixar este momento em evidência, que, na narrativa do filme, é o primeiro contato dos europeus com esta terra, já que há uma grande agitação no navio para avisar ao capitão do achado, e este, como um bom cristão, está rezando, e abre um grande sorriso ao receber a notícia.

Como já dito anteriormente, a presença do cristianismo é muito forte neste filme e no material de origem, que é a *Carta de Pero Vaz de Caminha*. Esta presença forte do cristianismo vem do século XVI, pois a igreja tinha uma posição privilegiada nos regimes. Mesmo que o catolicismo tenha perdido força na época de produção do filme, década de 30, a valorização do mesmo ainda era muito bem quista, daí tal cena, enaltecendo o cristianismo, mostrando uma zona de realidade não visível no filme, como diria Ferro (1992).

Muito do que os europeus faziam na época era em nome do cristianismo, ou pelo menos é o que o filme quer deixar claro aos 0:23:02. Por isso que o primeiro nome dado a esta terra ainda desconhecida é “Terra de Vera Cruz” ou Terra da Verdadeira Cruz. Esta nomenclatura foi muito importante para a nossa história, principalmente para este filme que o diretor vai destacar com bastante ênfase em breve.

Neste momento escolhem quem vai fazer as primeiras sondagens na terra recém-descoberta. Nicolau Coelho é escolhido e quando este e sua equipe, ao chegar à terra, têm o primeiro contato com os nativos, aos 0:24:25. Neste momento os indígenas estão muito impressionados com o que estavam vendo, pessoas

diferentes, com barcos enormes e afins. A recriação desde primeiro contato, mesmo usando a *Carta de Pero Vaz* como referência, teve de usar um pouco de fantasia para que ficasse bem adaptado ao se filmar, pois há uma cena, 0:26:30, onde os indígenas se mostram interessados nos colares de ouro dos portugueses, deixando em aberto se o interesse era por conta de ser um artefato brilhante e diferente do que estavam acostumados, ou um interesse comercial, tal qual os próprios europeus tinham e estavam passando para os indígenas também.

Uma questão interessante, vista que é para agradar aos leigos. Já que os filmes são feitos para todo o tipo de público e a comparação entre culturas diferentes agrada. Exemplo: como eles, os indígenas, faziam certas coisas, diferentes dos europeus, isto fica claro numa cena em que os indígenas estão na caravela com os portugueses e estes colocam vinho para os indígenas provassem, que detestam, fazendo uma cena de comédia neste filme, aos 0:30:41.

Ainda na caravela há mais contato entre as duas culturas, em uma cena em que os portugueses mostram cruzeiros aos dois indígenas, mas estes já cansados deitam no chão do barco e dormem, sendo abençoados pelo bispo Henrique de Coimbra, aos 0:35:09. Mostrando mais uma vez o quanto o cristianismo está presente no século XVI.

Outro tipo de cena que se repete muito é a dos portugueses sempre calculando algo, investigando e mapeando o terreno, usando equipamentos como astrolábios e afins, isto mostra ao espectador o lado explorador do português, o quanto estes foram sagazes ao fazer o que fizeram, aos 0:42:43.

Ainda querendo mostrar a cultura indígena, existe uma cena extensa com os indígenas fazendo suas danças e afins. O filme não deixa claro se era um ritual ou se estavam mostrando aos portugueses as danças, mas é bem óbvio que esta cena está ali para mostrar a cultura indígena ao espectador da década de trinta. Mas um português, Diogo Dias, se diverte com toda aquela festa e parte para dançar com os indígenas também, aos 0:43:06. Mostrando que há paz entre os portugueses e os indígenas. Esta pacificidade entre os nativos e os portugueses não foi eterna, e há discussão se o primeiro encontro foi tão pacífico quanto aparenta no filme. (MUSSA, 2009; HOLANDA, 1995).

Chegando ao final do filme, tem início a construção da cruz. Percebe-se que todo o filme foi feito e editado para que se conclua nesta cena, pois todos os personagens, importantes ou figurantes, estão com toda a atenção voltada para a construção da cruz. Começam coletando madeira, numa cena extensa, na qual os indígenas a primeiro momento não parecem querer ajudar, porém cedem depois de alguma conversa. Este momento em questão dá a entender que os índios preferem a natureza como ela é e não alterada pelo homem, chegando a discutir com os portugueses, mas mesmo assim ajudam, aos 0:49:32, numa cena que esteticamente parece uma procissão, mostrando a submissão dos nativos ao cristianismo, pois são estes que carregam a cruz até o local para a primeira missa na Nova Terra.

Ao pregar o emblema de Portugal na cruz, colocam-na em pé, para que a missa possa ser celebrada, neste momento, há uma cena em que o padre batiza um indígena, enquanto a trilha sonora de Villa Lobos coloca um coro religioso cantando, dando maior ênfase, tanto imagética quanto sonora, na intenção que os portugueses tinham na época, ou que a intenção que o diretor quer passar para o espectador. E isto fica mais evidente quando, na hora da primeira missa, um indígena se ajoelha e pede que os outros também o façam, e mais à frente do filme, um indígena mais velho beija um crucifixo, aos 0:53:06, mostrando aceitação e outro coloca uma criança para fazer o mesmo ato, mostrando que esta aceitação foi pacífica, que não houve rejeição por parte dos nativos. Toda a estética da conclusão da cena foi inspirada no quadro A Primeira Missa no Brasil, 1861, de Victor Meirelles, pintor que nasceu em 1832 e morreu em 1903.

Conclui-se a película com mais uma citação de Pero Vaz, aos 0:56:54:

Até agora não pudemos saber se há ouro ou prata nela ou outra coisa de metal ou ferro; nem lho vimos. (...) Contudo melhor fruto que dela se pode tirar parece-me que será salvar esta gente. E esta deve ser a principal semente que Vossa Alteza a ela deve lançar.

Na primeira frase da citação, é notório o real interesse dos portugueses na Nova Terra, porém na segunda vemos o segundo interesse. Sabemos que nesta época o catolicismo vinha sofrendo duras críticas como as de Martinho Lutero, 1517, na Alemanha, que falou contra as indulgências que a igreja cobrava aos fiéis começa sua grande revolução na igreja, que se conclui na criação da igreja luterana.

Ou seja, nesta época o catolicismo já precisava de mais fiéis e a necessidade de catequizar os indígenas só aumentou depois de Lutero (DELUMEAU, 1989).

Como dito no começo da análise, Vargas, usou o filme como propaganda da origem histórica do país, para que o filme possa servir de referencial desta história, mostrando um país bonito, grandioso, com muitos recursos, humanos e naturais e que tem muito potencial para crescimento. Sua intenção era mostrar isso para todas as pessoas, alfabetizado ou analfabeto, educando este com a evocação da religiosidade católica e com o cinema (ROCHA, 2013). Por isto, o filme é tão didático, de fácil compreensão, que se apoia mais nas imagens do que nos diálogos. Além da falta de recursos, como dito mais a cima.

O filme, além de uma propaganda política, é uma forma de concretizar ao espectador uma história já dita, de maneira rápida, muitas vezes estereotipada, do indígena e do contato. Mostrando eles inocentes e submissos, aceitando tudo o que os portugueses os impunham. Este primeiro contato, que assim como no filme, foi pacífico, vai acarretar em vários atritos que não são ditos, até a submissão da cultura indígena pelo português.

3.2 Como Era Gostoso Meu Francês

Dirigido por Nelson Pereira dos Santos, lançado em 1971. Baseado nos relatos do alemão Hans Staden, que foi prisioneiro dos tupinambás durante nove meses. Este filme é uma adaptação, com muitas liberdades poéticas acerca da narrativa original. O filme narra a desventura de um francês, Jean, interpretado por Arduíno Colassanti. Que assim como o Hans foi capturado, porém, o alemão consegue barganhar e sobrevive voltando à Europa, diferente do francês, que é canibalizado.

Nelson Pereira dos Santos foi o precursor do Cinema Novo. Nascido em 22 de outubro de 1928, falecido em 21 de abril de 2018. Formado inicialmente em Direito, porém não escondia sua paixão pelo cinema e começou a produzir seus filmes em 1949, com o curta-metragem *Juventude*. Porém dirigiu também *Rio, 40*

Graus, de 1955. Assim como *Azylo Muito Louco*, de 1970, filme que o diretor não esconde a inspiração do livro *O Alienista*, do escritor Machado de Assis¹².

O filme começa com uma comparação da vida na época com a do lançamento do filme, começo da década de 70, onde neste começo uma voz narra as ultimas notícias da Nova Terra para o mundo exterior, aos 0:00:24 A fala do narrador não condiz com o que está sendo mostrado em tela, uma crítica humilde à imprensa da época, que não mostrava as atrocidades da Ditadura Militar, período no qual o Brasil foi governado por militares, que começou em 1964, quando estourou um Golpe onde os militares tomaram o poder. O regime durou até 1985, oficialmente.

O narrador começa dizendo que os indígenas são como animais sem conhecimento de honestidade e religião, aos 0:00:45. Diz que houve uma conspiração contra eles, e seus homens aprisionam e acorrentam um mercenário. Aos 0:03:44, vemos que o protagonista do filme é empurrado de um precipício, porém o narrador diz que ele, querendo escapar de seus captores se joga e se afoga. Mas, mesmo acorrentado ele consegue sobreviver e é capturado por indígenas tupiniquins.

Após os créditos iniciais, aos 0:04:27, que mostram pinturas clássicas do livro do Hans Staden (1930). Temos um recurso interessante, pois cada capítulo do filme é iniciado com alguma citação de alguém que viveu na época tratada no filme e que teve algum contato com os indígenas. Cada citação é tratada como uma introdução ao capítulo, ou ao o que o filme vai tratar daí em diante. A primeira citação, aos 0:07:05, é do abade André Thevet: “Em São Vicente habitam os portugueses, inimigos dos franceses: os selvagens desse lugar são inimigos dos que habitam o Rio de Janeiro”.

A citação de Thevet fala da inimizade entre as tribos indígenas locais. Pois é mostrado uma cena de batalha entre as tribos dos tupinambás e os tupiniquins. Jean, então, é capturado pelos tupinambás. Esta tribo é aliada dos franceses, então Jean tenta provar que é francês e não português, falando o idioma francês, porém os indígenas não acreditam nele e o capturam para comê-lo, aos 0:14:18. A intenção dos nativos é obter o conhecimento de como operar canhões para a guerra. Um fato

¹² Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/cineasta-nelson-pereira-dos-santos-morre-aos-89-anos-22616847>> Acesso em 20 de agosto de 2018.

interessante sobre os diálogos desse filme, é que com a exceção deste começo, o resto do filme é falado em tupi e esses diálogos foram traduzidos por Humberto Mauro, diretor do *Descobrimento do Brasil*.

O canibalismo para os nativos era algo natural de sua cultura. E diferente do filme analisado anteriormente, que tinha a intenção de mostrar um país novo a ser explorado, *Como Era Gostoso Meu Francês* foi feito de forma mais independente do governo¹³. Tentava retratar um espectro mais real do que foram os primeiros anos da colônia, mostrando os conflitos entre europeus e nativos, além dos conflitos entre os indígenas.

Mussa (2009) conta o porquê dos indígenas praticarem o canibalismo. Na crença do tupinambá, o mundo como eles conheciam ia acabar: a onça podia comer a lua a qualquer momento. Então eles tinham urgência de praticar o canibalismo, com o maior número de pessoas possíveis, de tribos e terras diferentes. Comer outras pessoas fazia deles mais fortes e sábios para enfrentar o que vai acontecer quando a onça devorar a lua, o destino do tupinambá era ser canibal, fazer como a onça fez. Este contexto é necessário para que se entenda o motivo do canibalismo e de tantas guerras feitas pelos indígenas entre si.

A segunda citação que o filme faz é do próprio Hans Staden, aos 0:16:39: "Senhor, se é da Tua vontade que eu sofra morte tirânica, hei de sofrê-la destes povos que não Te conhecem." Que abre o capítulo onde será mostrado o povo tupinambá e a visão que tinham na década de setenta sobre a cultura indígena, outro exemplo de zonas de realidade, pois nesta década tínhamos muitos movimentos de contra cultura, por exemplo os *hippies*, que prezavam uma vida ao ar livre, bucólica e natural.

Esta questão cultural é vista logo nos primeiros momentos do Jean na tribo, onde é vista uma divisão nas tarefas entre homens e as mulheres. O filme deixa bem evidente a relação de divisão de gênero nas tribos indígenas durante o Período Colonial, como por exemplo: apenas as mulheres são vistas colhendo mandioca e

¹³ Mesmo que tenha sido inicialmente autuado como um filme pornô já que existe muita nudez na película, como dito pelos próprios atores e produtores numa conversa gravada para o DVD do filme. Nesta mesma conversa Ana Maria Magalhães, que interpreta Seboipep, a indígena que faz par com o Jean, comenta que o elenco estava muito feliz gravando o filme em Parati no Rio, longe de tudo o que acontecia por conta da Ditadura.

cozinhando no filme, tanto que quando o Jean vai ajudar na colheita, sofre deboches e zombarias dos outros homens indígenas. Para os homens restava à caça, pesca e guerra.

O próximo capítulo é aberto pela citação do padre Anchieta, aos 0:18:57: “são como tigres, porque estão mui soberbos com as coisas que lhes dão os francêses; sua natureza é cruel, amiga da guerra e inimiga de tôda a paz.” Este capítulo mostra um pouco mais da cultura indígena, pois o Jean agora vira escravo do nativo que o capturou e a esposa deste, se apresenta para servir o francês, inclusive sexualmente, porém o europeu nega este contato no começo. Isso mostra ao expectador que o conceito de monogamia não existe na cultura tupinambá, como conhecemos na cultura ocidental europeizada.

Entretanto, mesmo com tanta diferença entre as culturas, houveram os europeus que apreciavam o contato com os nativos, como foi o caso de Pero Magalhães Gândavo, aos 0:21:48: "Diante do amigo europeu, lamentam a má sorte de seus antepassados que não puderam conhecer um povo tão valoroso e ilustre, possuidor de tantas coisas boas." Pois, muitos europeus estabeleceram bons contatos, principalmente comerciais com os nativos, como é o caso do personagem de um mercador francês, que aparece em certos momentos para fazer negócios com os tupinambás, trocando pentes, espelhos e adereços por madeira e pimenta.

Como o Mercador tinha uma boa relação com os indígenas, as mulheres da tribo choram por seu retorno, aos 0:22:24, porém visualmente não é uma cena de alegria por ele retornar e sim de tristeza, já que o Mercador não presenciou fatos que ocorreram na tribo por estar ausente, exemplo a morte de um primo da Seboipep. Ou seja, eles querem deixar bem evidente que o conceito de tristeza é diferente do ocidental.

O Jean pede ajuda do Mercador, aos 0:24:59, para que este confirme sua nacionalidade francesa, porém o Mercador mente e diz para os tupinambás que Jean é português. Vê-se aqui que o Mercador quer usar o Jean para conseguir mais mercadorias dos indígenas. Os europeus brigam até chegar a um acordo, aos 0:26:19, no qual o Jean tem de trabalhar, aos 0:27:11, para que o Mercador possa negociar sua soltura.

Para iniciar esse capítulo da coleta de madeira e pimenta do Jean para o Mercado, o filme apresenta uma citação de Gabriel Soares de Souza, aos 0:27:15: “Costumavam os francêses resgatar cada ano muitos quintais de pau-brasil, aonde carregavam dele muitas naus que traziam para a França”. Porém este capítulo o diretor intensifica a relação do Jean com Seboipep, já que esta está ali para servi-lo, ele a usa para ajudar a coletar madeira, além de mostrar mais da cultura dos nativos ao público.

A relação do homem branco, europeu, Jean com a indígena Seboipep confirma para o público um antigo ditado que corria na Europa na época: “*Ultra aequinoxialem non peccari*”¹⁴, que significa “Ao sul do Equador não existe pecado”¹⁵. Pois, este capítulo intensifica o romance entre Jean e Seboipep. O Europeu, até pouco antes deste momento do filme andava vestido, agora, assim como a Seboipep, anda sem roupas, aos 0:31:43, mostrando que está aderindo à cultura local, porém para o expectador, principalmente da década de 70, este naturismo provavelmente chocou algumas pessoas.

Porém ao mesmo tempo em que no Brasil estávamos vivendo a Ditadura Militar, em outros lugares do mundo a contracultura estava ganhando mais força e o naturismo, assim como o amor livre, estavam ficando cada vez mais populares, mesmo que repreendidos. A cena que se segue, mostra tanto eles trabalhando, carregando toras de madeiras e pimenta como dito anteriormente, como também uma longa cena romântica e erótica, não explícita, em um rio, na qual ele pergunta a indígena sobre uma pérola que ela tem em seu abdômen, o que mostra que ele ainda tem interesse financeiro na terra, assim como sexual, aos 0:33:20.

Seboipep conclui a cena contando um pouco da história do seu povo, que o Grande Caraíba Mair, ensinou aos nativos como fazer fogo, se barbear, fazer armas, plantar mandioca e beber cauim¹⁶. E que antes disso, eles vivam como animais. Neste diálogo percebe-se uma relação interessante entre as duas culturas com as citações feitas anteriormente, principalmente a de Anchieta, ao se referir aos indígenas como tigres, já que, no ponto de vista dos nativos, eles eram como

¹⁴ Dito comentado por Gaspar Barléus: "Como se a linha que divide o mundo em dois hemisférios também separasse a virtude do vício" (HOLANDA, 1995).

¹⁵ Frase que deu inspiração a Chico Buarque de Holanda e Ruy Guerra, para compor o frevo “Não Existe Pecado ao Sul do Equador”, de 1973.

¹⁶ Espécie de aguardente feita de mandioca.

animais, hoje são civilizados. Neste momento ele passa a andar nu, raspa a cabeça como nativo, o que mostra que ele agora está civilizado para os indígenas.

Após essa cena, o marido de Seboipep, Cunhabebe, interpretado por Eduardo Imbassahy Filho, pega o Jean e o leva para que este ensine ao indígena como usar os canhões e este ensina ao francês como usar do arco, aos 0:36:43. É notado que, até este momento o capítulo do filme mostra uma troca de cultura entre o europeu e o indígena, algo que foi muito comum na época, o que mostra o cuidado que este filme tem com os fatos históricos, salvo adaptações romaneadas para película.

Outra cena que mostra a ganância dos europeus no novo mundo. Jean troca com o Mercador as toras de Pau-Brasil e pimenta que havia coletado, por pólvora, para oferecer ao Cunhabebe, aos 0:42:08, porém, por acharem que há tesouros escondidos o Mercador vai com Jean explorar a região, aos 0:43:27 e acham moedas e colares, acabam brigando por eles e o protagonista mata o Mercador.

O próximo capítulo do filme começa, 0:52:36, com a citação do Jean de Léry: "Crendo na imortalidade da alma, no trovão e nos espíritos malignos que os atormentam, tenho que essa semente de religião brota e não se extingue nêles, não obstante as trevas em que vivem." O capítulo que está por vir no filme, mesmo que também se trate de religião assim como a citação que o abre, vai mostrar a relação do Jean com o Cunhabebe, no qual este pede para o francês a pólvora para que o indígena possa usar os canhões na guerra, além de mostrar uma extensa cena de uma dança para perguntar a Tupã sobre a guerra. O deus indígena fala com eles pela chuva. E o assustado Jean, entrega a pólvora pega por ele do Mercador.

A cena anterior foi feita para se construir a cena da guerra contra os tupiniquins, na qual Jean usa os canhões, aos 0:58:33, mostrando que o europeu, mesmo escravo, está com uma posição de destaque entre os indígenas, já que este controla uma arma poderosa. A guerra para o indígena é fundamental. É com a guerra que os indígenas conseguiam prisioneiros para poder canibaliza-los. Este capítulo é aberto por outra citação de Thevet, aos 0:58:55: "Os selvagens acreditam que as almas daqueles que virtuosamente combateram seus inimigos pegam se vão para os lugares de prazer; mas daquele que, ao contrário não defenderam bem o país, irão com o diabo". Toda esta cena e a sua preparação tentam mostrar ao expectador o quanto a guerra era importante para a cultura dos tupinambás, pois

antes da guerra, o trio, Jean, Seboipep e Cunhabebe vão a um pajé na selva, aos0:59:58, para que este usasse Seboipep, num transe, para que pudesse prever que sua tribo sairia vitoriosa, o que acontece aos1:04:31.

Chegando ao clímax do filme, neste momento, Jean sabe que a data na qual ele será comido pelos nativos se aproxima. A citação de abertura desta cena é do padre Nóbrega, aos1:04:44: “Nesta terra, mais que em nenhuma outra, não poderá um governador e um bispo, e outras pessoas públicas contentar a Deus Nosso Senhor e contentar a todos, por estar o mal mui introduzido na terra por costumes.”. Onde será visto os costumes dos tupinambás, principalmente o canibalismo.

Esta questão dos costumes é bem vista em duas cenas; a primeira que Cunhabebe diz a quem pertencerá cada parte do corpo de Jean, o braço será do primo e o pescoço da sua esposa Seboipep, aos1:07:45. O europeu enfrenta isso de maneira corajosa. Na próxima cena, Seboipep explica a Jean como se portar diante da morte e a canibalização. Para a indígena, como dito por Mussa (2009), ser comido é algo muito valoroso, mostra a coragem e o quanto o guerreiro foi forte durante a batalha, então, para que Jean não envergonhe seus ancestrais, ele tem que dizer: “Quando eu estiver morto, meus amigos virão vingar-me”, aos1:11:39.

Outro ponto fundamental para a cultura tupinambá é a vingança, pois em um ciclo que uma tribo guerreia e come integrantes de outra acontece desde suas origens, segundo o mito fundador escrito por Mussa (2009), baseando-se em textos e relatos da época. Por isso Seboipep diz que os amigos e parentes de Jean têm que se vingar posteriormente, o que faz parte de uma cultura tribal, este que quando um da tribo é ofendido, essa ofensa vale para toda a tribo. Esta cena, por mais que trate de um assunto bastante polêmico para os expectadores da década de 70, o diretor cria uma atmosfera romântica, exatamente para ficar mais palatável aos expectadores, com troca de carícias e uma música suave para dar a ambiência certa ao momento anterior a cena do canibalismo. Porém o Jean tenta fugir de barco, aos1:13:49, mas se afeiçoou a Seboipep e tenta levá-la consigo, mas, ela não quer e atira contra ele uma flecha, aos1:14:31. Então, o leva para a tribo.

Depois de todo o ritual, com muitas danças e bebidas, Cunhabebe mata Jean, aos1:18:15, festeja atirando com os canhões, mas a cena mais impactante é um foco no rosto de Seboipep, mostrando um grande prazer ao comer a carne de

Jean, aos 1:18:35. O diretor aqui usa de uma montagem de cenas como o Eisenstein faria, pois logo após o foco na Seboipe e um plano mostrando os outros indígenas da tribo, pintados para a festa, fortes e imponentes, o filme é encerrado com a última citação de Men de Sá: "Lá no mar pelejei, de maneira que nenhum tupiniquim ficou vivo. Estendidos não longo da praia, rigidamente, os mortos ocuparam cerca de uma légua", aos 1:19:12. Mostrando o que aconteceu de fato com os indígenas no decorrer dos séculos: foram massacrados pelos europeus.

3.3 República Guarani

Um subgênero dos filmes históricos são os documentários (BARROS, 2012). Este subgênero é o mais usado nas escolas para o ensino de história com filmes. Entretanto, este tipo de filme também carrega traços da época em que foi produzido; "(...) não importa se o filme é um documentário ou ficção: ele sempre será um produto histórico que permite determinada leitura dessa mesma história" (BARROS, 2012, p.82).

A principal característica dos filmes-documentários é a pesquisa científica sobre o assunto tratado, já que neste tipo de filme, os produtores da película fazem uma extensa pesquisa sobre o assunto, entrevistando pesquisadores, jornalista e, caso se trate de um evento específico, pessoas que passaram por ele.

Existem os documentários biográficos que vão tratar de figuras públicas, sejam políticos ou artistas. Eventos históricos, como por exemplo: guerras, tragédias, atentados terroristas. Além de movimentos políticos ou artísticos, por exemplo: movimento feminista, ou da cultura popular como o *hip hop* ou *rock and roll*.

A análise deste tipo de filme precisa ser diferente da análise feita para os outros, pois neste caso, por mais que a intenção seja que um grande público seja atingido, há um público específico, que de fato se interessará por este tipo de filme, já que muitas vezes, por uma questão financeira em sua maioria, não é exibido nas grandes salas de cinema, e já que sua distribuição não depende de uma grande empresa e sim dos próprios produtores. Além da sua grande gama de informações científicas.

Barros vai sugerir que este tipo de filme

deve ser examinado como se examina uma montagem historiográfica qualquer (um trabalho de historiografia, por exemplo), considerando-se, é claro as especificidades da própria linguagem cinematográfica e a necessidade de certo viés narrativo que é implícito a um tipo de filme que pretende alcançar um grande público(2012, p.97-98).

Visto que o filme analisado *República Guaraní* de Sylvio Back, de 1982, é um documentário denso e reflexivo acerca da presença dos europeus e a relação destes com os nativos, não é a intenção desta monografia analisar as informações ditas pelos teóricos no filme, mas sim, a composição destas cenas do mesmo e a que e sobre que contexto o filme está associado.

Sylvio Back, nascido em 22 de julho de 1937, ex-jornalista e, além de cineasta é poeta e escritor. Tem ao todo 38 filmes divididos em curtas, médias e longas-metragens. Seu primeiro longa-metragem foi em 1968, *Lance Maior*. Foram de sua direção e roteiro os filmes *A Guerra dos Pelados*, de 1970 e *Aleluia, Gretchen*, de 1976. No final da década de 80 e no início da década de 90 se dedicou mais aos livros de poesia, contos, ensaios e argumentos e roteiros de muitos dos seus filmes. Publicando, em 1986, seu primeiro livro de poesia *O Caderno Erótico de Sylvio Back*¹⁷.

Para este filme, é interessante pontuar que o documentário leva o nome de um livro de Clovis Lugon, lançado aqui no Brasil em 1986. Porém em 1968 este livro foi lançado em terras brasileiras com outro título; *República Comunista Cristã dos Guaranis*, sendo a edição de 1986 uma revisão feita pelo próprio autor, em que Lugon altera o título do livro. E é notória a influência deste livro no roteiro de Back para o filme, tanto que o próprio Lugon é um dos pesquisadores convidados.

Além desta influência, outro ponto importante é que a temática indígena estava ganhando força nos anos de 1970. No início da Ditadura Militar foi criada a FUNAI, Fundação Nacional do Índio, pela lei nº 5.371, de 5 de dezembro de 1967, porém o órgão só vai ganhar mais força na década de 70 detendo o avanço expansionista dos militares (FAHS, 2016). Sendo que a temática indígena também foi

¹⁷ Disponível em: <<http://www.elfikurten.com.br/2015/06/sylvio-back.html>>. Acesso em 20 de agosto de 2018.

tema de outros filmes¹⁸, criando assim um excelente palco para esta temática ser abordada de maneira acadêmica no cinema.

O documentário tem uma cena de abertura impactante. Mostrando indígenas, muitos subnutridos, aos 00:48, fazendo trabalhos nas aldeias ou só vivendo, porém o que chama a atenção neste momento é o silêncio. Nenhuma música é tocada ou alguma palavra é dita, apenas estas imagens são mostradas, evocando a decadência da cultura indígena. Logo após estas imagens, aparecem gravuras religiosas ou com o tema da queima das bruxas do medievo, aos 01:48, deixando a entender que a igreja fez com os indígenas o que fez com as ditas bruxas, na época medieval. Ao mostrar estas imagens é tocado um tema de piano simples, dando uma ambiência calma à cena, em contraposição às fortes imagens, passando a sensação que a queima das bruxas era algo natural, corriqueiro, outra zona de realidade (FERRO, 1992), pois a queima das bruxas foi-se tornando de necessária à natural, no medievo.

Nesse caso, muitos historiadores, antropólogos especializados sobre a cultura indígena se manifestam no filme¹⁹. Logo após a cena de abertura, Bartomeu Meliá, jesuíta, antropólogo espanhol radicado no Paraguai, dá seu depoimento, aos 02:55, que resume o que o filme quer dizer, que o projeto colonial é idêntico ao nosso, mas na época, início da colonização, os europeus queriam uma força de trabalho barata, a mão-de-obra indígena, por isso, tinham que integra-los à cultura ocidental cristã. Porém, esta integração leva a morte da cultura indígena o que é identificado à atualidade da época do filme.

O filme aponta que esse massacre a cultura indígena na época do descobrimento foi feito pelos europeus. Era ordem do Papa que os índios não fossem escravizados, como diz Mullet (1985, p. 54): “O papa afirma que os índios são capazes de reagir aos ensinamentos e devem ser tratados humanamente, isto é, não escravizados nem maltratados.” Entretanto, o ponto principal do documentário é que os jesuítas não foram tão protetores dos nativos como se pensava, este tema é recorrente na fala de todos os entrevistados.

¹⁸ O próprio filme *Como era Gostoso Meu Francês*, 1971, analisado anteriormente.

¹⁹ Além dos citados na monografia, são os convidados: o francês Maxime Haubert, os argentinos; Juan Carlos Garavaglia, Ernesto J. Maeder e Ramon Gutierrez. O uruguaio e o paraguaio respectivamente: Juan Villegas S.J. e Rafael Velázquez. O espanhol Antonio G. Dorado S.J. Por fim, os brasileiros Moysés Vellinho e Guilhermino Cesar.

O documentário continua, depois da fala do Meliá. Os créditos iniciais, que ao lamento indígena mostram cenas de ruínas de uma redução, aos 0:04:08. Ambos, imagem e som são muito importantes para a mensagem que Back quer passar nesta cena, pois, este lamento indígena, feito por uma mulher, é quase choroso, como se a mesma estivesse chorando por um passado distante que não poderá recuperar. Enquanto passam as imagens das ruínas de uma redução jesuíta. Era nas reduções que os jesuítas catequizavam os indígenas e por consequência, matava a sua cultura, pois cada vez mais cristianizados, os nativos iam acreditando que o que eles acreditavam e faziam até então era obra do demônio, ou seja, errado dentro da cultura ocidental cristã. Então esta indígena chora pela cultura massacrada, pelos jesuítas na época, que hoje não passam de ruínas.

Com a intenção de civilizar os indígenas, as reduções eram grandes povoados, algumas chegaram a ter 5 mil habitantes, localizadas geralmente em lugares altos para melhor defesa, onde os jesuítas ensinavam aos nativos o cristianismo, principal função, mas também ensinavam os costumes europeus e usavam do trabalho indígena para produzir certos produtos, para manter a redução e também para lucrar, ou seja, queriam transformar o indígena no camponês europeu. Essas reduções, com o tempo foram ficando muito poderosas política e economicamente, formando um pequeno império jesuíta dentro das terras do rei espanhol, que incentivava essas reduções para deter o avanço português na Nova Terra.

O documentário intercala cenas de indígenas, de todas as idades, trabalhando, cortando lenha, afiando pedras, fazendo farinha de mandioca, aos 0:18:48, enquanto uma flauta indígena toca, com a fala dos convidados sobre a vida dos nativos na época e sua relação com os jesuítas e sua vida nas reduções. Isto no começo do filme, para mostrar como começou na época do descobrimento.

Como os indígenas estavam acostumados a trabalhar em prol da tribo, unidos por parentesco, muitas vezes o jesuíta tinha de convencer apenas um, o chefe da família ou sua esposa para que toda a família trabalhasse para o missionário, nas reduções. Para ilustrar estas cenas, o diretor sempre mostra gravuras, algumas de época, para mostrar de como eram as reduções e fotos e filmagens delas hoje em

dias, apenas ruínas, mostrando a passagem de tempo física e ao mesmo tempo cultural, com a fala de alguns convidados, aos0:26:00²⁰.

A religião dos indígenas também foi o foco dos jesuítas assim como é deste documentário. Os europeus perceberam que precisariam ir de encontro com a religião dos nativos para que pudessem extingui-la e controlar os indígenas. Nas tribos existia o xamã²¹, eles falam aos0:30:44, um homem sábio, mas não tinha poder político. Então os jesuítas “criam” o cacique, para que este seja o líder político da tribo, que até então não tinha a importância que os jesuítas espanhóis deram a ele. Este ato começa a quebrar a cultura nativa, pois vai de encontro aos costumes locais já que os jesuítas eram vistos como xamãs pelas tribos, eram respeitados pelos indígenas, por isso que os tupis aceitavam os jesuítas e seus conselhos.

Percebe-se que neste capítulo o diretor quer falar dos costumes indígenas, tanto do passado, como os da atualidade do filme. Pois quando os entrevistados falam sobre a religião tupi são mostradas, aos0:33:55, cenas corriqueiras do dia a dia indígena, como eles subindo em árvores para uma colmeia de abelhas e pegar o mel. Mostrando que alguns dos costumes indígenas foram extintos, porém outros ainda permanecem, além de mostrarem mais ruínas.

Um ponto interessante para esta quebra de cultura é a definição de um horário para fazer as coisas, seja pescar, caçar, comer, dançar, tais coisas para os indígenas podiam acontecer a qualquer momento, entretanto para o europeu esses e outros atos precisaram de horários, e não coincidir com o horário de trabalho o que para o jesuíta era o mais importante, pois transformava o indígena em um camponês. Para isto, toda a redução tinha um sino, isso é dito aos0:36:52 que soava para alertar aos nativos o momento certo para o que fazer. O que mostra que o europeu começou a controlar o tempo do nativo.

Outra forma de acabar com a cultura dos indígenas era extinguindo a poligamia, que era comum para os nativos. Os jesuítas o fizeram de um jeito sutil, colocando paredes nas casas, pois as casas dos nativos eram como choupanas, ou palhoças, e nelas vivam várias famílias, muitas vezes um homem com várias

²⁰ Tal técnica é comum nos documentários históricos, o *República Guarani*, em questão, usa bastante.

²¹ Termo genérico para líder religioso tribal.

mulheres ou vários homens e várias mulheres. Mexendo na arquitetura dessas casas, os europeus limitavam a quantidade de pessoas em cada casa.

Para a religião indígena a antropofagia era muito importante, como visto na análise anterior, porém para o europeu isso era extremamente errado, então eles tinham a missão de tirar esta prática do nativo. Mas, nesta cena, baseado nas falas dos convidados, o diretor faz uma crítica muito interessante, pois os jesuítas, sabendo do porquê os indígenas devorarem seus inimigos, que era para conseguir sua força, usaram isto para fazer com que os nativos assistissem as missas, pois, no final eles comeriam a hóstia e, segundo a cultura nativa, receberiam a força do deus cristão. Neste momento, o diretor coloca cenas, aos 0:47:59 de missas da atualidade no filme, exatamente no mesmo momento das missas, no momento em que os fiéis comem a hóstia.

A crítica está em mostrar essas cenas atuais e os convidados falam sobre como os jesuítas usaram da cultura local para que os indígenas participassem das missas. Mostrando que os cristãos, desde o passado praticam uma forma de canibalismo, baseado na transubstanciação²². Este é um exemplo da montagem de Eisenstein, onde este usava de cenas sobrepostas uma a outra, usando isto para ajudar na narrativa ou na crítica (XAVIER, 2005).

Outro ponto importante, aos 0:50:20, que foi tratado com cuidado, dado a época do lançamento do filme, foram os termos "tupambaé" e "apambaé". Que traduzidos ficam: "tupã= deus" e "baé=coisa" e "apa" era índio, ou seja, "tupambaé": coisa de deus e "apambaé": coisa de índio. Este último, "apambaé" é dito por historiadores como um tipo de comunismo, pois não existia algo "privado". Porém não era assim que acontecia, já que por causa da legislação da coroa, os indígenas eram obrigados a pagar tributo ao rei, e o pagavam com servidão.

Outros historiadores também falam que como os indígenas não tinham a necessidade de comprar e vender comiam o que queriam e depois caçavam mais quando se tinha a necessidade de alimento. Então os convidados do documentário dizem que se este sistema é comunismo, nada tem relação com o comunismo atual. Para ilustrar esta fala, o diretor coloca cenas dos indígenas trabalhando, caçando

²² Os católicos da época acreditavam que a hóstia e o vinho nas missas se transubstanciavam, respectivamente, no corpo e no sangue de Cristo.

tatus e besouros para comer, aos0:51:41. Mostrando a relação de trabalho que o indígena tem, na qual só produzem o que e quando precisam. O fato de estarem falando do comunismo neste filme é curioso, pois é sabido que na época de lançamento do filme, 1982, a censura na Ditadura Militar estava forte e pouco era visto qualquer coisa sobre o regime comunista ou algo que lembrasse o comunismo.

Os últimos assuntos tratados pelo filme e seus convidados também dizem muito sobre a visão que estes tinham dos indígenas, mas principalmente dos jesuítas, que é o castigo. Isto era comum na Europa, para os servos e afins, então aplicaram isso aos indígenas também, porém, algo curioso mostrado pelo convidado brasileiro Moysés Vellinho, aos1:01:00, era que os indígenas gostavam de ser castigados, eles diziam que estavam sendo esquecidos quando não eram castigados. Esta fala em questão resume o ponto central das cenas finais do filme, que mostra que os jesuítas de fato conseguiram o que queriam, impuseram a cultura ocidental com tanta força que criou um indígena dócil e submisso ao europeu e ao cristianismo.

3.4 Hans Staden

Filme do diretor Luiz Alberto Pereira²³, nascido em 1951, estudou cinema na USP. Em 1981 dirigiu seu primeiro filme, o documentário *Jânio a 24 Quadros*. *Hans Staden* é uma adaptação do livro de mesmo nome. Este filme é uma representação mais fiel do livro em que foi baseado, diferente do *Como Era Gostoso Meu Francês*, principalmente no final, no qual o Hans consegue voltar para casa são e salvo.

Porém diferente da película de 71, que tinha tanto um visual como um enredo quanto uma fotografia e cenários mais bucólicos, *Hans Staden* é um filme mais realista, mostrando cenários escuros, luz baixa para ditar o tom mais sério e realista de como seria a vida na floresta, no século XVI. Muito do que foi dito sobre *Como Era Gostoso o Meu Francês*, pode ser dito deste filme de 1999, por isso aqui será ressaltado o que não foi dito anteriormente. Assim como o filme anterior, este

²³Disponível em :<<http://www.filmeb.com.br/quem-e-quem/diretor/luiz-alberto-pereira>>. Acesso em 20 de agosto de 2018.

também é todo falado em tupi, com exceção de algumas partes, em que se tem narrações do protagonista, em alemão, em *Voice-Over*²⁴.

Como ambos os filmes são baseados na mesma história, existem planos, cenas e afins muito parecidos entre este e o de 1971, porém a carga dramática do *Hans Staden* é muito mais intensa aumentando a fidelidade com a história real, já que o Hans, interpretado por Carlos Evelyn passa por muito mais dificuldades que o Jean, mesmo que no final o alemão tenha sobrevivido.

Ao ser capturado, aos 00:04:20, Hans tenta argumentar com os indígenas que é francês, ou seja, amigo da tribo, porém como ele não sabe a língua não pode provar. Ao chegar à tribo, a caracterização dos indígenas fica bem evidente neste momento, onde aqui é parecida com ao filme de Santos, porém a atuação dos índios está mais crível com a obra de 71. Neste filme o europeu também recebe uma esposa, para que possa ser cuidado por ela, mas mesmo assim, a intenção de todos é canibalizá-lo.

Outro ponto interessante, assim como o filme analisado anteriormente, é que neste existe a intenção de mostrar a cultura indígena para os que não a conhecem, por isso muitas cenas de danças e rituais são vistas, mas, algo notório, é que diferente do *Como Era Gosto Meu Francês*, as pesquisas de como era a vida indígena não estavam tão sofisticadas para ter embasamento suficiente que teve o *Hans Staden*, e o diretor usufruiu bastante destas pesquisas.

Quando aparecem outros europeus na tribo, aos 00:14:48, há muita alegria e tristeza pelas mulheres da tribo. Um francês pergunta ao Hans se ele pertence ao mesmo país. Hans não sabe a língua francesa, mas em um momento de fúria fala em alemão, aos 00:17:04, um versículo da bíblia, Jeremias 17:5 "infeliz do homem que confia no homem", para mostrar que é cristão.

A presença da religião neste filme é muito forte, tanto a dos nativos assim como a cristã. Pois, logo após esta cena, chega à tribo, aos 00:18:45, um pajé importante, Caraíba vivido por Stênio Garcia, de outra tribo, tupiniquin, que é inimiga dos tupinambás, tribo que mantém o Hans prisioneiro, porém os tupinambás mostram muito respeito a este grande pajé tupiniquin, pois ao chegar a tribo as

²⁴ A voz do personagem sobreposta à cena é comum quando o cinema passou a ser sonoro.

mulheres limpam a terra por onde ele vai passar e os homens andam curvados atrás dele. Os produtores intensificam ainda mais a religião no filme, mostrando como isto era importante para a época, assim como os filmes anteriores, pois depois de festejar com os indígenas com bebidas e afins, Hans, ainda temendo ser canibalizado pelos seus captores, faz uma cruz de madeira para rezar a Deus, aos0:29:33, neste momento os índios dão a ele a liberdade e nada fazem a esta cruz.

Entretanto, começa uma epidemia na aldeia, muitos caem doentes, e o protagonista aproveita esta oportunidade para dizer que foi praga de Deus, dizendo que Ele está castigando a tribo, aos0:35:01, pois estão querendo comer o Hans sem ele ser português. Sabendo que os indígenas são muito supersticiosos e com o pedido do indígena que o capturou para cura-lo, aos0:37:00, Hans assopra o rosto do nativo e de sua família além de dizer que vai implorar para Deus que os cure.

Com isso o alemão consegue que os indígenas não o toquem nem zombem dele, porém ainda não conseguiu a sua liberdade, pois mesmo assim, eles morrem. Esta visão religiosa é muito mais presente neste filme do que em qualquer outro filme analisado nesta monografia. Isto pode ser um espelho do público a qual este filme foi idealizado, um público que estaria preparado para ver este tema sendo tratado no cinema.

O encerramento do filme de 1971 mostra o Jean sendo canibalizado pelos tupinambás. Todas as cenas daquela película foram feitas para este momento. Neste filme de 1999, mais fiel ao livro escrito pelo protagonista ao voltar para Europa, mostra sim uma cena de antropofagia, porém entre os próprios indígenas com outro, da tribo do Maracajá²⁵.

Esta cena, aos0:50:26, é muito importante, pois mostra para o europeu e para o expectador a antropofagia, porém do ponto de vista do canibalizado. Hans pergunta ao nativo se ele está pronto para morrer, e este diz que sim, porém diz que a corda que o amarra é fraca, a corda dos maracajás é muito melhor. Isto mostra ao expectador a diferença entre as culturas, pois mesmo ele sabendo que vai ser morto, ele está preparado para isso.

²⁵ Tribo que viveu onde hoje é Niterói, no Rio de Janeiro.

Como dito por Mussa (2009), o índio escolhido para ser canibalizado é sempre o mais forte, o mais valeroso e corajoso em batalha, então este Maracajá sabe que se ele está naquela situação, ele está honrando seus ancestrais. Hans ainda tenta consola-lo dizendo que vai a um lugar melhor, porém o Maracajá está firme em sua crença, dizendo que nunca viu "Tupã" e contrapõe a pergunta de Hans perguntando se o europeu está pronto para a morte.

O Maracajá vai firme para a sua morte, e fala, aos0:56:14, "Meus amigos virão vingar-me". A cena que se segue é propositalmente impactante, diferente do filme de 1971, que é muito mais alegórico. Neste filme eles tentam recriar a gravura do livro de Hans Staden, porém com mais realismo, mostrando diretamente os indígenas comendo a carne do inimigo, em um plano longo, sem cortes para mais imersão.

A presença feminina é importante neste filme, e isso é visto na preparação para a morte do indígena inimigo, onde são elas que pintam e adornam o Ibirapema²⁶ que será usada no ritual, aos0:53:04.

Com o encerramento do filme, aos1:07:30, ainda há uma cena interessante a ser discutida, pois, ao chegar depois de sair com os indígenas para a guerra, Hans se depara com a sua cruz destruída, e grita que Deus está muito furioso, neste momento, começa a chover torrencialmente, os indígenas acreditam que é por causa do deus do alemão. Hans diz que seu deus está furioso por causa do que fizeram com o símbolo cristão, então, os nativos reconstróem a cruz. Esta cena é muito significativa, pois, a interpretação do diretor mostra que os tupis temeram os europeus, tanto pela força, como pela religião. Ao reconstruírem a cruz, a chuva deixa de cair, aos1:10:49.

Para concluir, Hans é dado de presente à outra tribo e neste momento aos1:13:26, consegue negociar sua liberdade. Este, como dito anteriormente, é o filme mais realista dentre os analisados, é notório que foi feita uma pesquisa avançada, devido também às pesquisas dentro da antropologia e da história estarem com novas fontes e reflexões em 1999. Daí a riqueza de detalhes tanto na interpretação dos personagens, quanto em suas indumentárias.

²⁶ Nome dado ao tapete que os indígenas usam neste tipo de ritual.

3.5 Desmundo.

Filme de 2003, dirigido por Alain Fresnot²⁷, nascido na França em 1951, mas veio para o Brasil aos 8 anos de idade, atuou como roteirista, produtor, montador e cineasta. Começou seu interesse por cinema na adolescência e estudou na Escola de Comunicações e Artes da USP (ECA/USP). Seu primeiro curta foi em 1973, *Doces e Salgados*. Filmes dirigidos por ele são *Lua Cheia*, de 1988, seu primeiro filme profissional, *Ed Mort*, de 1996, personagem de Luís Fernando Veríssimo, nascido em 1936, sendo que o livro *Ed Mort* é de 1979.

Desmundo é baseado no livro de Ana Miranda²⁸ publicado em 1996. O filme se passa em 1570. Esta película tem uma linguagem diferente das demais analisadas neste trabalho de conclusão de curso - TCC, pois o fato de ser baseado em um romance histórico, que não tem a intenção de ser preciso, que contribui com a fantasia, sendo mais agradável para o espectador. O enredo do filme conta a história de uma órfã, Dona Oribela, interpretada por Simone Spoladore, que junto com outras são mandadas ao novo mundo para que pudessem servir de esposas aos homens que lá vivem²⁹, para que pudessem manter a população branca, ou seja, que esses homens não "caíssem em tentação do pecado da terra".

A obra, mesmo não tendo a necessidade de ter precisão histórica, surpreende na indumentária, interpretação, mas principalmente na fala dos personagens, pois aqui é usado o português arcaico, sendo necessárias legendas para entender os diálogos. Por conta disto também, o filme faz mais o uso da linguagem imagética e corporal do que fonética.

Por conta do enredo, a representação feminina nesta obra é mais acentuada, mostrando como era árdua a vida das primeiras mulheres que vieram à América Portuguesa. São mostradas mulheres novas, ingênuas sobre o mundo, e muito devotas ao cristianismo. O diretor quis deixar essa ingenuidade bem evidente

²⁷ Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa108143/alain-fresnot>>. Acesso em 20 de agosto de 2018.

²⁸ Nasceu em 1951, atualmente vive no Ceará estreou como romancista em 1989 com *Boca do Inferno*, com o qual ganhou o prêmio Jabuti. É conhecida por escrever obras que recriam épocas históricas com fidelidade. Além dos livros citados Miranda escreveu *A Última Quimera*, 1995; *Amrik*, 1998; *Dias & Dias*, 2002; *Yuxin*, 2009; e *Semíramis*, 2014. E foi casada com Arduino Colasanti que interpretou o Jean do *Como era Gostoso meu Francês*. Disponível em: <<http://www.anamirandaliteratura.com.br/biografia.html>>. Acesso em 20 de agosto de 2018.

²⁹ Quando as meninas se tornavam órfãs ficavam sob a tutela da coroa e da igreja, geralmente em conventos.

comona cena em quem uma das meninas diz que homens também podem parir, pelas axilas, se assim Deus quiser, aos0:05:04. Porém, assim que mostram esta ingenuidade, são jogadas na realidade da época, pois são avaliados seus dentes para que se possa ver se estão bem de saúde,aos0:07:41.

A visão feminina neste filme é vista tanto para estas meninas novas quanto pelas mulheres mais velhas, pois numa cena até divertida onde as meninas estão se lavando, a freira, Maria, interpretada por Débora Oliveiri, que está acompanhando as meninas, diz que anciãs só lavam o rosto. Mostrando o papel das mulheres já com idade nesta época e no novo mundo era diferente das meninas com idade de casar.

Diferente dos filmes anteriores, a presença indígena aqui não é forte, pois o foco no enredo está nas personagens femininas. Porém vale salientar que essas órfãs só foram enviadas ao novo mundo para que os homens brancos que lá estavam não caíssem na tentação das mulheres indígenas, mantendo a população da região branca. Mesmo alguns preferindo as índias.

Ao rejeitar o seu primeiro pretendente, aos0:14:49, Oribela desposa, aos 0:17:49, Francisco de Albuquerque, interpretado por Osmar Prado, que era um homem que já foi rejeitado por várias mulheres. Ao chegar a casa dele, aos 0:22:01 a protagonista é apresentada a sua sogra, Dona Branca,interpretada por Berta Zemel e a irmã mais nova de Francisco, esta que tem síndrome de down. Essas duas personagens, Dona Oribela e sua sogra, são dois extremos da presença feminina no filme. Ambas cristãs, porém a Dona Branca mostra que por pouco não perdeu sua fé diante de todas as dificuldades que enfrenta no Novo Mundo.

Sua preocupação é com a casa e com seus filhos e que a Oribela não será boa esposa ou mãe, por ser magra demais,aos 0:23:39. Enquanto Oribela, uma jovem que ainda não passou por certas experiências que mudassem seus pensamentos, por isso muito devota a ponto de rezar em latim ajoelhada sobre pedras, aos 0:09:17, e seu maior desejo é voltar para o convento e se sente muito acuada quando o Francisco tenta consumir o casamento,aos 0:19:00, pede que ele tenha paciência. Vemos aqui duas gerações de mulheres do século XVI,Oribela e sua sogra, cada um com seus afazeres, desejos e aflições.

Outro personagem recorrente nesse filme é o Ximeno Dias, interpretado por Caco Ciocler, um judeu convertido que aqui é um mercador que procura mercadorias e indígenas no sertão para que possa vender como escravos. Chega na fazenda de Francisco aos 0:32:18. Este personagem é respeitado por Francisco, porém, só por Oribela ter tocado em Dias, aos 0:35:07, é espancada por seu marido e depois ele a força a consumir o casamento em um estupro. Uma cena forte, direta propositalmente para causar impacto no público. Este tipo de prática era muito comum para esta época, porém o motivo que mantiveram esta cena do livro é para causar espanto, pois, como dito, o filme pouco usa do recurso do diálogo para contar a sua história. Para este filme, as relações amorosas são o ponto principal que move toda a trama da obra. Seja da personagem principal com seu marido, dela com a sogra ou da Oribela com o Dias.

Outra cena impactante é a fuga de Oribela, que durante o filme faz duas tentativas, esta primeira, aos 0:38:16. Consegue chegar até a praia, porém é surpreendida por marujos, que tentam estuprá-la e é salva por Francisco, que a leva para casa amarrada e à pé, enquanto ele vai a cavalo. Ao chegar a casa, aos 0:43:56, a protagonista é presa por seu marido, onde fica vários dias, até ser solta. É ameaçada por ele, caso tente fugir de novo, porém o que chama mais a atenção, é que no meio das ameaças de Francisco, ela mostra sua nudez, aos 0:51:41, como se tivesse barganhando não por sua liberdade, mas por sua vida. Ou seja, ela percebe o poder que tem, já que prisioneira na casa do esposo, podendo ser morta a qualquer momento, a única forma de se manter viva é com o sexo. Esta foi uma triste realidade de muitas mulheres no começo da colonização em diante.

Diante de todos esses problemas, a protagonista foge novamente, aos 1:06:20, mas agora consegue chegar à vila, disfarçada de homem, para isto rouba uma mula do seu marido. Oribela pede ajuda ao Dias, o mercador judeu, que a embarque em qualquer navio para Portugal, a princípio ele não aceita, e a alerta, pois todos conhecem de quem é a mula a qual ela veio montada. Dias a esconde no sótão da sua casa, aos 1:14:18. Francisco a procura, mas sem sucesso. Neste tempo, aos 1:22:42 Oribela e Dias desenvolvem um romance proibido. Tais cenas mostram essa visão romanceada dos livros clássicos dessa época, no qual a mulher prometida a um homem que não ama, começa um romance proibido, porém também

realista no sentido de que muitas mulheres eram de fato usadas apenas para o prazer masculino e procriação.

Esta cena, aos 1:25:28, é a preparação para o encerramento do filme, pois Dias fica sabendo que há navios que vão partir logo mais, então, leva Oribela a cavalo para o porto, porém são encontrados por Francisco, aos 1:28:40. Em uma cena poética, na qual Oribela se encontra entre os dois homens, que armados tentam convencer o outro a deixar a moça ir. Ouve-se um disparo, e a cena corta para Oribela dando a luz a uma criança no engenho de Francisco, aos 1:30:48. Sem saber se o Dias morreu, se o filho é mesmo de Francisco, o filme se encerra.

Esta obra, dentre as outras analisadas, esconde seu contexto histórico na ficção, porém com o realismo suficiente para que se possa sentir o que estas mulheres passaram nesta época. Fica claro também que este filme não é para qualquer público, afinal a língua e violência e outros fatores não atrairiam o grande público.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta monografia, como dito várias vezes durante seu percurso, nos mostra o quanto o cinema é uma mídia rica em entretenimento e em aprendizagem, não apenas do período em que se passa o filme, como também uma forma de exercitar a interpretação, o diálogo entre presente e passado, a crítica da realidade em que se vive, muitas vezes expondo como é esta realidade numa visão do diretor, mostrando as várias zonas de realidades que podemos atingir com a análise dos filmes.

Cada filme analisado tem alguns pontos que os une, que é o período de posse das terras brasileiras pelos portugueses, o contato com os indígenas, o confronto entre culturas e o que esse atrito podia gerar, entre outros. Entretanto, como cada filme foi feito em épocas diferentes, eles mostraram uma visão contemporânea à produção do acontecimento histórico.

O primeiro filme analisado, *O Descobrimento do Brasil*, mostra um acontecimento tal qual um épico, uma narrativa objetivada, sem outros núcleos ou tramas, apenas os portugueses chegando como desbravadores das terras ainda não conhecidas, para mostrar à Europa todas as belezas do Novo Mundo. Mesmo com todas as dificuldades de atravessar o Atlântico, conseguiram realizar esta façanha. O que podemos salientar é a intenção dele para a época. Principalmente de evidenciar a origem histórica do país, como dito anteriormente, para beneficiar o governo do então presidente Getúlio Vargas, como também a representação de cada personagem, povo, como os europeus ou os indígenas e até os acontecimentos narrados por Caminha na carta.

Os nativos neste filme são mostrados como dóceis, submissos ao europeu e com desejos e ambições que os próprios portugueses tinham, e o governo Vargas corroborava. Ou seja, é mostrada uma visão dos anos 30, baseado na carta do Caminha, um europeu, sobre os indígenas. A precisão histórica para este filme não é o foco, e sim, mostrar o quanto foram heroicos os primeiros europeus a pisarem aqui, assim como o que podiam fazer para melhorar, na sua visão, esta terra, principalmente trazer a palavra de Deus aos nativos.

O segundo filme, *Como era Gostoso Meu Francês*, trata-se de uma adaptação lírica e até bucólica das aventuras narradas por Staden. Pois aqui é visto

muito mais sentimento, presença e características humanas dos personagens do que no anterior, propositalmente acentuadas para uma adaptação dos textos antigos para um filme. Sentimentos tais como: raiva do Jean ao ser capturado, afeição que este sente pela indígena que é sua esposa. Ganância dos europeus para com aquela terra. São exemplos de sentimentos que não vemos no filme de 37, no qual os personagens são mais metódicos e com pouca personalidade.

Porém também diz bastante da sua época, pois nos anos 70 a liberdade de expressão era uma discussão muito pautada, principalmente aqui no país, pois passávamos pela Ditadura Militar e poucos tinham a oportunidade de mostrar e falar o que se pensava. O filme, por uma série de motivos, não atraiu tanto a atenção da censura, conseguindo ter cenas de nudismo, sem ser taxado como um filme pornográfico.

A fidelidade à história nesta obra também não é o foco, sendo deixada em segundo plano em prol da narrativa. Mas detalhes como, roupas, cenários, ou seja, as imagens que aparecem no plano, e principalmente a língua falada em quase todo o filme, que é o tupi, mostra que os produtores tiveram a preocupação de fazer uma imersão ao século XVI, porém com inspiração da década de 70, pois com muitos planos abertos, muitos campos verdes mostrando as cores do país e o nudismo, inspirados nos movimentos contra a ditadura, como a Tropicália.

República Guarani é o filme mais preciso historicamente dentre os analisados. O gênero documentário necessita de uma pesquisa mais minuciosa para ser feito. Então, o uso de entrevistas com pesquisadores na área é fundamental. Neste filme o foco é a relação dos nativos com os jesuítas e a imposição da cultura europeia aos indígenas. E, que os jesuítas tinham o controle da "república" nas reduções.

A temática sobre os direitos dos indígenas estava ganhando mais poder na década de 80, período que o país passou por sua redemocratização. Então um filme embasando os problemas que os nativos passaram através dos séculos de dominação dos europeus e principalmente da Igreja, intensifica o discurso dos direitos dos índios a terem uma cultura própria.

O filme *Hans Staden*, se mostra numa narrativa mais realista. Mesmo adaptado do livro citado anteriormente, os produtores imaginaram como seria o

contato do alemão com os tupinambás e como seria permanecer entre eles durante nove meses. A fidelidade à obra original também se destaca, pois o personagem principal consegue sobreviver.

Para este filme temos motivações mais objetivas dos personagens. O Hans, apenas quer sobreviver, enquanto seus captores querem fazer valer seus rituais. Poucas metáforas são feitas neste filme para uma adaptação para o cinema, coisas que atrairiam o público, ou mostrariam ao mesmo o lado ganancioso dos europeus. Mostram bastante a diferente cultura dos indígenas ao expectador, porém na época de lançamento do filme, muito do que este apresentou já não era mais novidade.

Por ter esse foco mais realista, a fidelidade história é alta, principalmente no seu contexto, pois assim como o anterior, esse filme também é quase totalmente falado em tupi, porém nesta obra de 99 vemos que a língua não é um apoio para a narrativa campestre e ingênua que o filme anterior quer passar. Em *Hans Staden*, os personagens falam tupi, simplesmente por que essa era a língua falada na tribo.

O ultimo filme, *Desmundo*, temos uma narrativa baseada nos romances românticos, com muita inspiração no amor romântico medieval, pois, como este filme é uma adaptação de um livro, o roteiro mantém esta estrutura. Neste filme fica evidente que temos a protagonista, Dona Oribela, como uma dama a ser salva de um destino cruel, de um vilão, Francisco, com quem a protagonista precisa se casar obrigada e a maltrata se ela não obedecer a ele. E o salvador, o Ximeno Dias, que tem um romance com a Oribela, e tenta resgata-la da sua desventura.

Elementos típicos de um drama, onde o expectador é tão virgem da história quanto o personagem principal, e por conta disto aprende e sente tudo o que este personagem passa.

Neste caso, temos um filme com uma ambientação histórica fiel, mesmo sendo uma história fictícia, deixando evidente uma realidade daquelas primeiras pessoas que viviam na colônia, uma vida difícil, sofrida. Mas principalmente, mostra a vida das mulheres, em cenas fortes, sem subterfúgios, onde elas eram espancadas, estupradas, tratadas apenas para o prazer do homem e reprodução, onde o espaço para amor e afeição era pequeno, ou em muitos casos, proibido. Porém são estes os focos do filme, a relação das pessoas. Líderes, leis, e outros

não são importantes, entretanto o fato dos produtores terem pesquisado como era o português na época é algo que precisa ser dito, já que isto afastaria muitos espectadores, mas trás mais fidelidade e exatidão histórica nos diálogos.

Todas essas concepções foram feitas a partir de uma análise minuciosa e interpretativa dos filmes. Mostrando uma gama de realidades, motivações e intenções dos que produziram tais obras. Cada filme mostra uma visão artística do período tratado, porém contextualizado à época de produção o que aumenta mais a quantidade de informações que podemos conseguir dos filmes, como também de quem os produziu.

O cinema então se mostra uma valorosa fonte histórica, em que os historiadores precisam refinar ainda mais os métodos de análise, estimulando novos estudantes da área para este tipo de pesquisa, como diz Nóvoa (2012):

O que se deve pretender não é necessariamente transformar os estudantes em conhecedores da sétima arte (...) mas utilizar o extraordinário fascínio do cinema para despertar e desenvolver neles o gosto pela interpretação e pela polêmica, componentes indispensáveis à formação tanto de quem quer pensar a história por meio da pesquisa quanto de quem quer fazê-lo tão somente como professor(2012, p.49).

Enquanto professores, temos o dever de estimular os alunos a serem críticos, não apenas da arte, neste caso o cinema, mas da sociedade e realidade em que vivem e uma boa forma de estimular os estudantes é com a própria arte, seja criando ou interpretando, pois esta nos faz perceber e interagir com o mundo de uma maneira diferente do convencional.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANA MIRANDA. *Biografia*. Disponível em: <<http://www.anamirandaliteratura.com.br/biografia.html>> Acesso em: 11 de agosto de 2018.

ANIMA MUNDI. *Colecionador digitaliza as primeiras animações da história! Veja!* Disponível em: < <http://www.animamundi.com.br/pt/blog/colecionador-digitaliza-as-primeiras-animacoes-da-historia-veja/>> Acesso em: 15 de junho de 2018.

ANDREW, James Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2002.

BARROS, José D'Assunção; Apologia da relação cinema-história. IN: NÓVOA; Jorge; BARROS, José D'Assunção. (Org.). *Cinema e história: entre expressões e representações*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012. p.55-106.

CERTEAU; Michel de. *A escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 1982.

CHARTIER; Roger. *O mundo como representação*. Estudos Avançados, São Paulo, v.5, n.11, p. 173-191, 1991.

_____. Poderes e limites da representação. Marin, o discurso e a imagem. IN: CHARTIER, Roger, *À Beira da Falésia: a história entre incertezas e inquietudes*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS. 2002. p.163-180.

DELUMEAU, Jean. *Nascimento e afirmação da reforma*. São Paulo; Pioneira. 1989.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. *Alain Fresnot*. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa108143/alain-fresnot>> Acesso em: 10 de agosto de 2018.

FAHS, Ana C. Salvatti; *O Movimento Indígena*. 2016. Disponível em: <<http://www.politize.com.br/movimento-indigena/>> Acesso em: 30 de junho de 2018.

FENSKE, Elfi Kürten (pesquisa, seleção e organização). *Sylvio Back - o cineasta com alma de poeta*. Templo Cultural Delfos, Disponível

em:<<http://www.elfikurten.com.br/2015/06/sylvio-back.html>> Acesso em: 05 de agosto de 2018.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro. Editora Paz e Terra. 1992.

FILME B. *Luiz Alberto Pereira*. Disponível em :<<http://www.filmeb.com.br/quem-e-quem/diretor/luiz-alberto-pereira>> Acesso em: 06 de agosto de 2018.

HARADA, Janaína: *Que indústria fatura mais: do cinema, da música ou dos games?*. Disponível em:<<https://mundoestranho.abril.com.br/cultura/que-industria-fatura-mais-do-cinema-da-musica-ou-dos-games/>> Acesso em: 15 de junho de 2018.

HOLANDA; Sérgio Buarque, *Raízes do Brasil*. São Paulo. Companhia das Letras. 1995.

MANIERI; Dagmar. *Teoria da História; a gênese dos conceitos*. Petrópolis. Editora Vozes; 2013.

MULLET; Michael, *A Contra-Reforma e a Reforma Católica nos Princípios da Idade Moderna Europeia*. Lisboa: 1985.

MUSSA; Alberto, *Meu destino é ser onça*. Rio de Janeiro. Record. 2009.

NÓVOA; Jorge, Apologia da relação cinema-história. IN: ____; BARROS, José D'Assunção. (Orgs.). *Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.p.19-54.

O GLOBO. *Cineasta Nelson Pereira dos Santos morre aos 89 anos*. Disponível em:<<https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/cineasta-nelson-pereira-dos-santos-morre-aos-89-anos-22616847>> Acesso em: 03 de agosto de 2018.

O GLOBO. *'Nada a Perder' se torna maior bilheteria do cinema brasileiro*. Disponível em:<<https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/nada-perder-se-torna-maior-bilheteria-do-cinema-brasileiro-22656519>> Acessado em: 27 de agosto de 2018

OLIVEIRA, Roberto Acioli de. *Serguei Eisenstein e o Cinema da Revolução*. 2012. Disponível em:<<http://www.rua.ufscar.br/serguei-eisenstein-e-o-cinema-da-revolucao/>> Acesso em: 15 de junho de 2018.

ROCHA; Lays. *O filme “O descobrimento do Brasil” e sua relação com a cultura histórica dos anos 30.*

Disponível em: <<https://laysrocha.jusbrasil.com.br/artigos/112133902/o-filme-o-descobrimento-do-brasil-e-sua-relacao-com-a-cultura-historica-dos-anos-30>> Acesso em: 23 de junho de 2018.

ROSENZWEIG; Patrícia, *As práticas e as significações das marcas nas narrativas cinematográficas*. IN: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 39. São Paulo. 2016. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-1802-1.pdf> >. Acesso em: 5 maio. 2018.

SANTIAGO; Francisco das Chagas Fernandes; *Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010)*. *História da Historiografia*. Abril. n.8. p.151-173. Ouro Preto. 2012.

SEU HISTORY. *Morre Humberto Mauro, cineasta considerado o pai do cinema brasileiro*. Disponível em: <<https://seuhistory.com/hoje-na-historia/morre-humberto-mauro-cineasta-considerado-o-pai-do-cinema-brasileiro>> Acesso em: 01 de agosto. 2018.

SILVA; K, SILVA; M. *Dicionário de conceitos históricos*. São Paulo: ED. Contexto, 2005.

STADEN; Hans. *Viagem ao Brasil*. Rio de Janeiro. Oficina Industrial Graphica. 1930.

XAVIER; Ismail. *O discurso cinematográfico; a opacidade e a transparência*. São Paulo. Editora Paz e Terra. 2005.

6. REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

COMO era gostoso meu francês. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Klaus Manfred, Nelson Pereira dos Santos, Luis Carlos Barreto César Thedim. Rio de Janeiro. 1971. 84 min. son. color.

DESMUNDO. Direção Alain Fresnot. Produção: Columbia Pictures. São Paulo. 2003. 101 min. son. color.

HANS Staden. Direção: Luiz Alberto Pereira. Produção: Instituto Português da Arte Cinematográfica e Audiovisual (IPACA), Jorge Neves Produção Audiovisual, Lapfilme. Brasil, Portugal. 1999. 92 min. son. color.

O Descobrimento do Brasil. Direção: Humberto Mauro. Produção: Instituto Brasileiro de Cacau. Rio de Janeiro. 1937. 83 min. son. p&b.

REPÚBLICA Guarani. Direção: Silvio Back. 1981. 100 min. son. color.

UM Truque de Luz. Direção: Wim Wenders. Produção: VeiltHelmer, Wolfgang Längsfeld, Wim Wenders. Berlin. 1995. 79 min. son. color.