

UM FUNERAL DO PASSADO: *O Príncipe* (2002) de Ugo Giorgetti e a morte de um passado militante.

JOSÉ WANDEMBERGUE DE OLIVEIRA JÚNIOR*

Após os 21 anos de regime militar no Brasil, o presidente democraticamente eleito em 1989, Fernando Collor de Melo, faz um curto governo marcado por reformas econômicas e sociais. As várias mudanças estruturais postas em prática visam inserir o país na modernidade, participar do mundo globalizado. A implementação de políticas neoliberais, com as conseqüentes desregulamentações de alguns setores e a saída da presença estatal em outros, transformou o Estado brasileiro e sua gerência. Dentre essas mudanças está o rebaixamento do Ministério da Cultura (MinC) para o status de secretaria, acompanhado da extinção de leis de incentivos culturais.¹

A nova lógica pregava que o mercado deveria ser o regulador da produção e consumo. A cultura, enquanto produto consumível, também estaria ao sabor da lógica de mercado, logo, sairia a presença estatal e o setor seria desregulado. Como mais um produto “à venda”, o cinema deveria necessariamente gerar lucro para que novos filmes fossem produzidos no país. Essa grande mudança na produção cultural brasileira gerou uma queda abrupta da produção cinematográfica, de tal modo que nos dois anos que se seguiram às mudanças nas leis de incentivos culturais, a produção brasileira de cinema caiu de 26 longas-metragens em 1984 (esse número não conta a produção pornográfica que no mesmo ano chega a 64 películas) para apenas três lançamentos nacionais em 1992.² A queda abismal de produção mostra a fragilidade do mercado cinematográfico nacional e deixa dezenas de cineastas a chorar a saída do Estado do setor.

Após o período arrasador para o cinema nacional, temos no ano de 1993, com um novo governo no país, a volta da presença estatal no financiamento do cinema, por

* Mestrando em História Social da Universidade Federal do Ceará. Bolsista PROPAG-Reuni

¹ Com as promulgações da lei 8.029 (12/4/90) e do decreto 99.226 (27/4/90) é extinta a Embráfilme (Distribuidora de Filmes S.A.). Fazem parte, também, da lista de instituições extintas: Fundação Nacional de Artes (Funarte); Fundação Nacional de Artes Cênicas (Fundacen); Fundação do Cinema Brasileiro (FCB); Fundação Nacional Pró-Memória (Pró-Memória); Fundação Nacional Pró-Leitura (Pró-Leitura). Além desses órgãos, foi também afetada a “lei Sarney”, que possibilitava o financiamento privado da cultura.

² Em 1992, temos apenas *A maldição de Sanpaku* de José Joffily, *A Grande Arte* de Walter Salles e *Perfume de Gardênia* de Guilherme de Almeida Prado

meio do prêmio Resgate do Cinema Brasileiro, Lei do Audiovisual (8.685 – 20/07/93) e Lei Rouanet (8.313 – 23/12/91) ³.

A nova possibilidade de captação de recursos pelos realizadores do cinema nacional se com apoio do Estado a partir da renúncia fiscal de grandes empresas. Dessa forma, as empresas privadas financiariam parte do custo total dos filmes e em troca teriam o montante investido abatido dos impostos. Tais leis começam a dar resultado efetivo a partir de 1995, quando o número de películas produzidas no ano chega a 12. A partir de então, o período de 1994 a 2002, será chamado de “retomada do cinema brasileiro” onde a produção filmica vê um retorno gradativo e lento de público e de boas críticas. O período da retomada se inicia com o filme *Carlota Joaquina: a princesa do Brasil* (1995) de Carla Camurati e termina, de acordo com ORICCHIO (2003), com o filme *Cidade de Deus* (2002) de Fernando Meireles.⁴ Devemos tomar cuidado com a criação de marcos e datas exatas para movimentos culturais, já que podemos ver ainda características da retomada após o ano de 2002. A demarcação do período se faz importante por medidas didáticas e para um melhor recorte do estudo.

Devemos também destacar que a denominação “retomada do cinema” no Brasil é inicialmente utilizada apenas pela imprensa e posteriormente, com o crescimento da produção e distribuição de filmes brasileiros, o Estado também vai utilizar a denominação. A força que essa denominação traz ajuda a consolidar e incentivar a própria produção do período, que passa a se autodenominar também de cinema da retomada. Essa classificação passa a se caracterizar como uma “etiqueta” de qualidade e mercadológica, de tal forma que as novas produções, ao serem incluídas dentro desse grupo, são valorizadas visando o sucesso de bilheteria e de crítica. Destaca-se também a presença de um grande número de novos cineastas lançando seus filmes no período trabalhado, cerca de 55⁵, o que contribui para a percepção de renascimento que o cinema nacional advoga para si a partir de 1994.

³ A Lei Rouanet é sancionada em 1991 com as mudanças no setor cultural empreendidas pelo próprio Collor ao constatar a perda de prestígio. A lei, porém, só começa a gerar frutos em 93, já no governo de Itamar Franco.

⁴ O autor destaca que a forte presença da mídia, o maior número de espectadores no ano (3,2 milhões), o isolamento da favela sem intercâmbio com o resto do país e a espetacularização da violência concorrem para transformá-lo no marco para o fim do período da retomada.

⁵ Dentre os cineastas estreantes do período temos nomes como Beto Brant, Toni Venturi, Helvécio Ratton, Sylvio Back e Tata Amaral.

É fundamental salientar que o fim dos antigos incentivos e financiamentos públicos estancou os projetos que já estavam em vias de produção ou de finalização, dessa forma a volta das políticas públicas voltadas para a cultura veio possibilitar a continuação dos antigos projetos. O gargalo criado pelas mudanças na legislação agora fora reaberto, dando vazão a estes antigos projetos suspensos. Dessa forma a “retomada”, nos primeiros anos das novas leis de incentivos fiscais, foi apenas o lançamento e distribuição dos projetos da antiga Embrafilme, que ao serem suspensos no mesmo período, aparentou certo boom de produção cinematográfica.

O Brasil vivia um momento de grande esperança econômica a partir do Plano Real (1994), com a queda da inflação e a paridade do real com o dólar, o mercado brasileiro conhece um grande impulso. Já o campo cinematográfico parece acompanhar esse otimismo nacional com as reformas da lei do audiovisual comandadas pelo presidente Fernando Henrique Cardoso e o contínuo crescimento do número de filmes produzidos e distribuídos no país. Temos também nesse momento as indicações de filmes brasileiros para a disputa do Oscar de melhor filme estrangeiro por *O Quatrilho* (1994) e *Central do Brasil* (1998) como pontos altos do sucesso da retomada.

A produção fílmica da retomada é bastante diversificada, com temas urbanos e rurais, contemporâneos e do passado, com várias óticas diferenciadas. “Esse cinema que renasce das cinzas de ato apresenta uma variedade de temas e gêneros muito grande. Há comédias, filmes políticos, obras de denúncia, de entretenimento puro, filmes destinados ao público infantil, neochanchadas, policiais, épicos e etc” (ORICCHIO 2003:29-30). Algo que sempre se repete é a adequação aos valores *hollywoodianos* de cinema, adequação técnica e estética, tocando até o desenrolar da história contada na película.

Essa grande diversidade de temas e estilos fílmicos pode parecer positiva quando pensamos na lógica de mercado, grande variedade para o consumo cultural. Ela nos mostra, porém, a divisão do homem do período. Com o “fim das utopias”, o homem se vê fragmentado mentalmente, se desdobrando em várias interpretações para os problemas interiores e sociais. Há, porém certas tendências na filmografia da retomada, pois o cinema passa a olhar para o país com questionamentos das nossas origens, o nascimento dos nossos problemas, nossas posições no mundo. É fundamental destacar que o conjunto de películas da retomada sobre o período do regime militar brasileiro

não se constitui num conjunto homogêneo. Temos filmes abordando o período de maneiras bem diferentes. Há películas mais críticas e partidarizadas, e há também películas mais policialescas e rasas criticamente.

Para o estudo pretendido, levamos em consideração um dos filmes da retomada que tratam do período da ditadura civil-militar brasileira, filme *O Príncipe* (2002) de Ugo Giorgetti. Os filmes que tratam do período ditatorial brasileiro foram produzidos em média uma década após o fim do regime dos militares e a partir deste distanciamento temporal, vemos diferentes tratamentos e discursos do período. Ao pensar esse momento tão problemático da história brasileira, as películas do período se configuram como fontes importantes para o estudo do período da retomada, já que nos permitem uma discussão do recorte abordado ao tocar temas “espinhosos” da história nacional.

O filme oferece um conjunto de representações que remetem direta ou indiretamente à sociedade real em que se inscreve. A hipótese diretriz de uma interpretação sócio-histórica é de que um filme sempre “fala” do presente (ou sempre diz algo do presente, do aqui e do agora de seu contexto de produção). (VANOYE, 1994:55)

Sobre o filme, enquanto fonte documental, devemos ter em mente que não se colocam como espelhos refletores de uma época, mas sim, como representações da sociedade, já que a própria captura de imagens e sua posterior edição e montagem denotam uma tentativa de construção de discursos. Sobre a criação de realidades a partir de imagens, temos que

A força das imagens, mesmo quando puramente ficcionais, tem a capacidade de criar uma “realidade” em si mesma, ainda que limitada ao mundo da ficção, da fábula encenada e fílmica. [...] Em alguns casos o historiador pode reproduzir esse fetiche em seu trabalho de análise, o que fica claro nos casos em que a análise é pautada pela avaliação do grau de “realismo” e “fidelidade” do filme histórico, em relação aos eventos “realmente” ocorridos. (NAPOLITANO, 2006: 237)

A utilização do cinema para o trabalho do historiador pode se dar de duas formas diferentes. Segundo FERRO (1992), um dos historiadores pioneiros no tratamento de filmes como fonte para o estudo da história, a leitura da película pode ser

uma leitura histórica: que corresponde à sua interpretação à luz do tempo em que foi produzido; e ainda a leitura cinematográfica, que corresponde à leitura do filme enquanto discurso sobre o passado.

No presente estudo, nos utilizaremos das duas leituras cinematográficas, tomando o filme como fonte e também como objeto, de maneira que seja possível estudar e analisar nos seus conteúdos e discursos sejam eles explícitos ou implícitos, como o regime militar estava representado no período de produção da película. A utilização do filme como fonte e como objeto, se complementam na medida em que como fonte, o filme é estudado inserido no seu tempo com seus argumentos e discursos, e como objeto no estudo do próprio filme.

O período que o país vivia entre 1994 e 2002 será decisivo na medida em que a suposta vitória do capitalismo liberal sobre o bloco soviético traz vários problemas no sentido da desmobilização dos movimentos sociais e a descrença em mudanças sociais e políticas profundas, havendo uma confluência entre temas e ideologias. Os tão famigerados “fim da história” e “vitória do capital” estão inseridos nos filmes da retomada de maneira sutil ou clara, mesmo que os realizadores neguem as suas presenças. Os filmes ao mostrarem o regime militar e suas consequências de maneiras diferenciadas optam por certas abordagens para dar visibilidade. Não podemos presumir que um filme mostra a realidade ou se coloca como um espelho da sociedade. A produção da película carrega intrinsecamente uma série de opções argumentativas e discursos defendidos, não sendo, de maneira alguma, neutro.

Dizer que o cinema é natural, que ele reproduz a visão natural, que coloca a própria realidade na tela, é quase como dizer que a realidade se expressa sozinha na tela. Eliminando a pessoa que fala, ou faz cinema, ou melhor, eliminando a classe social ou a parte social que produz essa fala ou esse cinema, elimina-se também a possibilidade de dizer que essa fala ou esse cinema representa um ponto de vista. (BERNADET, 1984: 19-20)

Dessa forma a pluralidade de interpretações e discursos sobre a ditadura se faz presente na filmografia referida. Em *O Príncipe*, as idéias de esquecimento do passado e vitória do capital estão mais fortes ainda, já que o filme vai tratar pontualmente das mudanças ocorridas na vida de um grupo de antigos militantes. E o filme estudado tenta fazer uma autocrítica. Tenta mostrar justamente as enormes mudanças pelas quais os

antigos militantes passaram juntamente com o Brasil. A modernização, a globalização e o neo-liberalismo em prática no país também transformou a personalidade dos antigos militantes, e justamente por esse aspecto de crítica do período escolhemos o filme em questão.

O filme *O príncipe* foi produzido em 2002, tem como diretor Ugo Giorgetti e mostra a volta ao Brasil de Gustavo (Eduardo Tornaghi), personagem central do filme, que após passar mais de vinte anos morando em Paris, retorna ao Brasil para tratar da saúde de um sobrinho Mario (Ricardo Blat), professor de História, que apresenta problemas mentais e está internado em uma clínica para recuperação. Após o primeiro encontro com seu sobrinho, Gustavo decide encontrar seus antigos amigos do movimento estudantil, e é esse encontro com cada um deles e as mudanças na vida e personalidade que ocorreram com o tempo o ponto principal do filme.

Dentre esse longo período fora do país, o personagem principal afirma que por várias vezes pensou em voltar, sem concretizar essa vontade por vários motivos, e agora com a doença de Mário, se vê obrigado a voltar para cuidar de sua família, já que sua mãe já tem uma idade avançada e acaba por abandonar sua tranquilidade em Paris por São Paulo, mesmo que apenas por um curto período.

O filme começa com a chegada de Gustavo à São Paulo e a primeira cena mostra o estranhamento de Gustavo ao passar pela rua onde morava e perceber que o forte crescimento da cidade trouxe problemas que antes não existiam, como a violência urbana e o trânsito parado. Gustavo não reconhece sua antiga casa ao ver as grades que a protegem. Ao não reconhecer sua antiga casa, Gustavo passa a não reconhecer seus antigos amigos, não fisicamente, mas mentalmente. Com as enormes mudanças que o País passara ao longo dos vinte anos de sua ausência, Gustavo percebe que seus amigos mudaram também e sua decepção vai aumentando na medida em que ele vai os encontrando.

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

Gustavo reencontra além de Marino Estevez o nostálgico Renato (Otávio Augusto) e o triste Aron (Elias Andreato). Para o presente estudo, iremos nos deter nos encontros com Marino Estevez e com Maria Cristina, já que são enunciadores claros do período do “fim das utopias”, não que os outros amigos não os sejam, mas estes os são mais claramente.

Há vários lugares improváveis de se encontrar um antigo companheiro de luta política no período do regime militar, e dentre estes lugares, Gustavo encontra Marino Estevez em uma academia de ginástica. Marino suando numa bicicleta ergométrica enquanto conversa com Gustavo sobre o novo Brasil, o Brasil moderno e o mercado da cultura.

Primeiro amigo que encontra, Marino é um personagem simpático que chega a ser caricato, mas na medida certa, agora totalmente imerso no mercado de cultura, “fazendo dinheiro” como ele mesmo diz. Marino diz a Gustavo que finalmente “*cultura e erudição estão dando dinheiro*”, e chama Gustavo a ficar no Brasil e participar dos projetos culturais junto dele. O cenário muda para o vestiário da academia de ginástica, onde entre homens de toalha, Marino veste seu paletó e continua a conversa dizendo: “*mudanças Gustavo, mudanças. Lembra quando a gente achava os empresários burros, insensíveis, tapados... lembra? Você não faz idéia de como são os empresários brasileiros hoje em dia. Sofisticados, interessados em fomentar as artes, eles vão à saraus, à palestras*”. Temos de destacar o destaque às mudanças na fala do personagem. Mudança é o tema do filme, a mudança da cidade de São Paulo, da rua onde morava Gustavo, da personalidade dos antigos companheiros, a mudança geral no Brasil, que ele, quase um estrangeiro se surpreende ao longo do filme.

O cenário cultural é o tema principal abordado em todos os encontros com Marino, e ao tratar dos empresários agora fomentadores das artes, vemos transformações ocorridas na percepção do personagem sobre a classe empresarial. A visão que os opunha aos empresários no tempo de luta política deu lugar a uma associação onde os dois saem ganhando. Marino consegue seu dinheiro e os empresários, prestígio e mais lucro. Possíveis desavenças do passado com os patrões ou com o Estado são esquecidas e superadas, como percebemos em outros trechos do filme. O mercado cultural é citado por Marino como a salvação dos intelectuais já que segundo ele “os intelectuais cansaram de ser pobres”.

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

A primeira vez que Marino fala em injustiça, ou luta por direitos, qualquer menção ao passado é quando diz: “*Eu podia ser um reles professor, reivindicando aumentos salariais, mas não, eu tive a lucidez de compreender a minha época*”. Temos aqui a oposição entre pessimismo e lucidez. Há poucos “pessimistas” e o próprio Marino não se encaixa nessa categoria, já que possui “lucidez” o bastante para não ser “um reles professor”. Ao “compreender a minha época”, o personagem afirma que se integrou totalmente às mudanças pelas quais o Brasil passou desde o fim do regime militar. Opõe-se àqueles que fazem reivindicações por melhorias salariais e se integrou ao sistema, ao se tornar um conhecido produtor cultural que se relaciona com o Estado para o custeio de seus projetos.

Esse “esquecimento” das atividades do passado fica mais evidente ainda quando ao encontrarem um maestro “poderoso”, Gustavo lembra que o mesmo maestro produzia shows musicais para levantar fundo de greve na Vila Euclides. Marino então se surpreende e diz: “*você ainda lembra da Vila Euclides⁶?! Nossa! Isso foi em 77... sei lá!*” E o maestro ao aproximar-se pede a Marino para aproveitar a visita do ministro para pedir apoio a mais um de seus projetos.

O personagem Marino Estevez encarna de maneira caricata toda uma mudança comportamental com o advento da modernidade. Os anos 90 iniciam um processo neo-liberalizante no Brasil que transforma a realidade social e econômica nacional. Ugo Giorgetti traz no personagem uma condensação de todo um sentimento, que apesar de não ser geral é a maioria, de uma geração que não conseguiu atingir seus objetivos. A total integração ao sistema, a negação do passado e as constatações do personagem

⁶ Vila Euclides é um bairro de São Bernardo do Campo notabilizado pelas enormes greves de metalúrgicos no fim dos anos 70 e início da década de 80.

Gustavo na fala de seu amigo denotam uma transformação psicológica enorme. Aquele que antes participava de reuniões políticas e de manifestações teve a “lucidez” de deixar tudo para trás. Já que perdemos a batalha, não mudamos o Brasil nem o mundo e o capital venceu, porque deveríamos ir contra a notoriedade dos fatos?

Gustavo finalmente consegue falar com Maria Cristina, sua paixão de juventude, apenas no final do filme. Ao ser recebido na sala da assessora para projetos especiais, Gustavo e ela mal conversam sobre os dois ou sobre o passado de lutas. É interessante destacarmos o momento do apagão onde, entre vultos, Maria Cristina diz: *“Eu espero que você não tenha perdido o gosto pelo inesperado. Se bem que eu acho que você prefere a sombra, onde tudo fica meio indefinido. A gente olha e vê um vulto, aí olha de novo e o vulto desapareceu, olha mais uma vez e ele reaparece, como a sua vinda aqui hoje.”* E Gustavo responde: *“Eu não viria aqui. Aliás, fui aconselhado a não vir, para preservar a Maria Cristina de antes, para não saber nada.”* Gustavo não queria ver as mudanças pelas quais Maria Cristina passara. Se os encontros com os outros amigos foram desastrosos para suas lembranças, esse novo encontro também o seria.

Os dois afirmam que fizeram tudo errado nos últimos anos. Isso talvez englobe o aspecto político, não apenas o sentimental desde a separação do casal. A luz reacende e Gustavo a presenteia com uma edição do livro *O Grande Gatsby* (1922) de F. Scott Fitzgerald e a cena final do encontro dos dois tem um trecho lido do fim do livro que diz: *“Enquanto lá me achava a meditar sobre um velho e conhecido mundo, lembrei-me da surpresa de Gatsby, ao divisar pela primeira vez a luz verde na extremidade do ancoradouro de Daisy. Ele viera de longe até aquele relvado azul, e seu sonho deve ter-lhe parecido tão próximo, que dificilmente poderia deixar de alcançá-lo. Não sabia que seu sonho já tinha ficado pra trás, perdido em algum lugar, na vasta obscuridade que se estendia para além da cidade, onde as escuras campinas da República de estendiam sobre a noite”*. Este trecho final faz um paralelo com a vinda de Gustavo, sua viagem que o fez perceber que seus sonhos haviam sido deixados para trás e que não voltaria. Essa constatação dá sentido aos seus sentimentos e expressões, que desde o início do filme se mostram confusas e incrédulas com os discursos de seus antigos amigos.

Interessante perceber que durante o filme, o personagem Mário afirma que *“as luzes estão se apagando”*, e no encontro com Maria Cristina as luzes se apagam de fato.

A escuridão do encontro com a paixão de juventude representa a perda de mais uma boa memória de Gustavo. O período que os dois viveram, a paixão e a luta não voltam e o apagar das luzes mostra que ela também havia se transformado, não era a mesma Maria Cristina de juventude. Assim como seus outros amigos, a transformação chegara para ela. Ele não conseguira preservar a Maria Cristina de Juventude. A última luz se apagara.

A cena final do filme se passa em um aeroporto onde uma passageira pergunta a Gustavo o motivo da à São Paulo, se seriam por negócios ou por lazer, onde Gustavo responde de maneira sarcástica: “*Como a senhora classificaria um funeral?*”. Temos de destacar aqui que durante o filme, Mário, seu sobrinho, se suicida e ocorre o seu funeral, porém o personagem Mario não é fundamental no desenrolar do enredo. Gustavo realmente participou de um funeral, porém um funeral de suas lembranças, seus sonhos de juventude, os desejos de sua geração com as constatações do presente e das mudanças ocorridas. Suas memórias estavam mortas, e ele mesmo foi o responsável pelas mortes, já que encontrou seus antigos companheiros e atestou as mudanças ocorridas.

A memória se constrói a partir do presente e do contato com outras memórias. O tempo que Gustavo passou afastado do Brasil e dos antigos companheiros, concorreram para que as suas lembranças do período de luta democrática continuassem quase que imutáveis, já que não houve nenhuma contato com os personagens do seu passado. Já seus amigos, e daí vem o principal argumento do filme aqui apresentado, continuaram a ressignificar e reinterpretar os acontecidos.

Na experiência vivida, a memória individual é formada pela coexistência, tensional e nem sempre pacífica, de várias memórias (pessoais, familiares, grupais, regionais, nacionais, etc.) em permanente construção, devido à incessante mudança do presente em passado e às alterações ocorridas no campo das re-presentações (ou re-presentificações) do pretérito. (CATROGA, 2009: 12)

Gustavo durante todo o filme se mostra melancólico acerca do passado e incrédulo com as mudanças ocorridas durante sua longa ausência. Ao lembrar passagens da juventude que seu amigo Marino esquecera, Gustavo visivelmente se lamenta. Ao ver as mudanças da cidade de São Paulo e como a sua realidade mudou,

vemos o personagem se mostrar muitas vezes confuso. Temos de perceber, porém, que o próprio Gustavo ao passar mais de vinte anos fora do país, passou por inúmeras mudanças, mesmo que ele mesmo não faça menção a essas mudanças, ou inconscientemente não quis. Os amigos de juventude ao se mostrarem bastantes diferentes do que eram, evidenciam as mudanças políticas, econômicas e sociais ocorridas com o Brasil. Gustavo ao se colocar a partir de um distanciamento espacial, conservou suas memórias e não esperava, assim como o personagem de *O Grande Gatsby*, que seu “sonho” havia ficado para trás. Ao “fugir” para a França, Gustavo deixa todo o seu passado intocado no Brasil e segue sua vida em outro país. Sua memória estava cristalizada, fixa, mas o Brasil e as personalidades de seus amigos não.

Bibliografia

- BARROS, José D'Assunção. **Teoria e representações sociais no cinema**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.
- BERNADET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.
- BRITTO, Denise Fernandes. **Aspectos mercadológicos do Cinema de Retomada no Brasil**. IMESB. www.cibersociedad.net/congres2009/es/coms/aspectos-mercadologicos-do-cinema-de-retomada-no-brasil/911/ visitado em 10/03/2011.
- BURKE, Peter. **Testemunha Ocular: história e imagem**. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru – SP: EDUSC, 2004
- CATROGA, Fernando. **Os passos do homem como restolho do tempo**. Memória e Fim do fim da História. Coimbra: Edições Almedina, 2009.
- NAGIB, Lúcia. **O Cinema da retomada**. Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Editora 34, 2002.
- NAPOLITANO, Marcos. **A História depois do papel**. In: PINSKY, Carla Bessanezi. *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2006.
- NORITOMI, Roberto Tadeu. **Cinema e Política: resignação e conformismo no cinema brasileiro dos anos 90**. São Paulo: USP, 2003. 314 p. Tese de doutorado, programa de pós-graduação em sociologia. FFLCH, São Paulo 2003.
- NOVA, Cristiane. **O cinema e o conhecimento da História**. In: *Revista O Olho da História: revista de história contemporânea*. UFBA, nº 3. www.oohodahistoria.org
- NÓVOA, Jorge. BARROS, D'Assunção José (org.). **Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

- ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo, um balanço crítico da retomada.** São Paulo: Estação da liberdade, 2003.
- LANGER, Johnni. **Metodologia para análise de estereótipos em filmes históricos.** História Hoje (ANPUH), v. 02, n. 05, 2004.
- FERRO, Marc. **Cinema e historia.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- PINTO, Luciana. **O historiador e sua relação com o cinema.** In: *Revista O Olho da História: revista de história contemporânea.* UFBA, nº 6. www.oohodahistoria.org
- REIS FILHO, Daniel Aarão (org.) **Versões e ficções: o seqüestro da história.** São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 1997.
- ROSENSTONE, Robert. **História em imagens, história em palavras:** reflexões sobre a possibilidade de plasmar a história em imagens. In: *Revista O Olho da História: revista de história contemporânea.* UFBA, nº 5. www.oohodahistoria.org
- SANTANA, Luiz Cardoso. **As Representações da História no Cinema da Retomada.** In: *Revista Universitária do Audiovisual.* UFSCAR. www.ufscar.br/rua/site/?p=1675 visitado no dia 10/03/2011
- TEIXEIRA DA SILVA, Francisco Carlos. **Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil, 1974-1985.** In: FERREIRA, Jorge. DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.
- VANOYE, Francis. **Ensaio sobre a análise fílmica.** Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994.
- XAVIER, Cíntia. **Características do cinema nacional a partir dos anos 90.** *Revista Universitária do Audiovisual.* UFSCAR. www.ufscar.br/rua/site/?p=1769 visitado no dia 10/03/2011