



## **O Cinema Brasileiro Dos Anos 90 e 2000: Alguns Apontamentos Presentes Na Bibliografia Contemporânea<sup>1</sup>**

Shirley Pereira Cardoso; Rosana Elisa Catelli<sup>2</sup>.  
Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC).

### **Resumo**

Este trabalho é baseado em algumas tendências bibliográficas da chamada retomada do cinema brasileiro, com estudos no período de 1995 a 2005. Para tanto, foi necessário um levantamento bibliográfico de dissertações de mestrado, artigos, livros, catálogos e revistas, durante esses 10 anos da retomada. Porém, destaco que a produção bibliográfica é grande e ainda está em construção, bem como este levantamento ficou restrito a consultas na internet e, nas cidades de Ilhéus-BA e São Paulo-SP, devido às dificuldades de se fazer um levantamento em todo o território nacional. Com base nos materiais coletados, alguns temas mereceram mais destaque; assim, chegou-se aos seguintes: Cinema Brasileiro 1995-2005 - Cinema da Retomada; Traços característicos do Cinema da Retomada; Cinema da Retomada e Estado; Cinema da Retomada e Mercado (interno e externo); A identidade feminina no Cinema da Retomada.

**Palavras-Chave:** Cinema Brasileiro; Cinema da Retomada; Mulher; Bibliografia.

### **Cinema Brasileiro 1995-2005: Cinema Da Retomada**

O cinema brasileiro atual (1995-2005) foi denominado de “cinema de retomada”, devido à sua fase anterior de estagnação, mas isso é questionado por alguns teóricos, como se pode perceber nas bibliografias consultadas, como Caetano; Valente; Melo e Oliveira Jr. (2003) que, em seu texto traçam um histórico do Cinema da Retomada e salientam que a paralisação do cinema brasileiro se restringiu apenas à produção de longas-metragens.

Em um Catálogo da Secretaria do Audiovisual/Ministério da Cultura (1998), que faz um balanço do cinema nacional de 1994-1998, também é ressaltado que a idéia de “retomada” não pode ser estendida à produção de curtas-metragens, que se manteve em atividade mesmo nos períodos de crise do cinema brasileiro, lembrando que “Ilha das Flores” (1989), de Jorge Furtado, representou o ápice de uma tendência hegemônica durante toda a década de 90.

Para Melo (2003), em seu texto sobre o gênero, a produção e os autores do cinema brasileiro recente, a expressão “retomada do cinema brasileiro” compreende

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao GT Audiovisual (Fotografia, Cinema, Rádio, TV, Telenovelas) – IC (Iniciação Científica), do IX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Nordeste.

<sup>2</sup> Shirley Pereira Cardoso é bolsista de Iniciação Científica PROIIC/UESC com o projeto “Retratos da Mulher Brasileira Contemporânea no Cinema da Retomada”; Graduada em Comunicação Social – Rádio e TV pela Universidade Estadual de Santa Cruz. E-mail: shirley.cardoso@gmail.com. Rosana Elisa Catelli é doutoranda em Múltiplos - Cinema, no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), com o título “Educação ou Diversão: os usos do cinema entre os anos de 1920 e 1930”; Professora assistente no curso de Comunicação Social – Rádio e TV da Universidade Estadual de Santa Cruz. E-mail: ecatelli@uol.com.br.



dois sentidos supostamente contraditórios, podendo ser entendida como uma continuidade, evolução ou tradição cultural, ou seja, o cinema já existia, mas por alguma razão deixou de existir, sendo necessário retomá-lo e, como uma fragmentação, descontinuidade ou ciclos, denotando certa fragilidade. Nesse sentido, o autor faz alguns questionamentos quanto às razões (econômicas, políticas e sociais) que contribuíram para o entrave produtivo do cinema brasileiro e sobre a necessidade de reativar a produção.

No catálogo do Ministério da Cultura - Secretaria do Audiovisual, o então secretário para o Desenvolvimento do Audiovisual, Moacir de Oliveira (1998), afirma que o próprio termo “retomada do cinema brasileiro” já nos oferece uma visão clara de que muitas coisas mudaram na maneira de conceber e fazer filmes” e que essas mudanças foram enriquecedoras, revelando a força cultural e profissional do cinema, que foi capaz de superar a crise, saindo-se “forte, plural”, jovem e fiel às suas raízes históricas.

A partir do prefácio “Brasil em tempo de cinema”, de Jean Claude Bernardet (1967) acerca da produção do Cinema Novo, Cléber Eduardo (2003), em seu texto sobre a retratação do presente no campo da produção cinematográfica no período de 1995 a 2004, traz um trecho do prefácio de Bernardet (1967) como referência, para demonstrar que só poderemos saber se esta fase atual do cinema brasileiro será histórica com o passar do tempo, uma vez que, por força da proximidade não temos esse distanciamento histórico para julgá-lo.

### **Traços Característicos e Estilísticos Do Cinema Da Retomada**

O Cinema da Retomada, assim como os outros períodos e estilos, possui traços próprios que o caracterizam, seja pela inovação técnica como pela apropriação de estilos ou escolas anteriores. Assim, Cléber Eduardo (2003) afirma que houve “uma limpeza de imagem e de pudor em matérias de erotismo e sensualidade”, com uma busca por um “padrão internacional e a aceitação moral das elites”.

Para Debs (2004), em seu artigo “El cine brasileño da la ‘reactivación’ – 1995-2002”, no qual faz um balanço do Cinema da retomada, há dois elementos fundamentais que marcam a cinematografia contemporânea e que demonstram o amadurecimento do cinema brasileiro: o melhoramento técnico das condições materiais de produção, que alcançou as normas internacionais e, a inscrição dos filmes na história do cinema brasileiro. Debs (2004) aponta também outros traços característicos do cinema atual, como a variedade de temas abordados que refletem a diversidade e a imensidão do



território nacional, às vezes, superando-a por sua universalidade; além disso, indica a descentralização da produção fílmica brasileira e a presença de filmes produzidos de norte a sul do Brasil.

Já Cléber Eduardo (2003) ressalta que os filmes da retomada se relacionam entre o real e o ficcional, retratando a sociedade brasileira. Numa lembrança ao crítico Inácio Araújo, o autor afirma ainda que o cinema brasileiro sente-se obrigado a retratar a sociedade, justificando sua existência ou para ser aceito e que, este, não encontra meios para se legitimar como cinema ou como arte. Debs (2004) acrescenta que a influência do documental sobre a ficção é um fenômeno recorrente no cinema brasileiro e lembra que muitos cineastas da retomada passaram pelo documentário, como Walter Salles, Toni Venturi, José Araújo e Paulo Caldas.

Para Xavier e Saraiva (2006), em seu texto acerca do novo ciclo pelo qual passa o cinema brasileiro recentemente, uma das marcas desse período seriam as formas variadas e o retorno à tradição de “representação do país” como no Cinema Novo, tendência esta que os cineastas da década anterior (1980) faziam questão de romper. Debs (2004) também destaca o diálogo estabelecido entre o Cinema Novo e as novas gerações; além do êxito dos filmes com linguagem publicitária e, mais recentemente, o monopólio da TV Globo, com a Globo Filmes.

Ainda segundo Xavier e Saraiva (2006), na retomada, buscou-se uma conexão com a cinematografia brasileira; assim, o cinema deixou de ser um palco de debates nacionais para se tornar uma especialidade da indústria cultural.

Para Salvo, em seu artigo sobre os filmes dos anos 1990 e seus diálogos com o Cinema Novo, essa comparação entre Cinema Novo e Cinema da Retomada se deve também ao fato de que o cinema da retomada trouxe de volta às telas “as temáticas sociais e os espaços de ambientação centrais do cinema brasileiro dos anos 60, bem como a representação de traços identitários da cultura - carnaval, futebol, candomblé e folclore nordestino”.

A impressão de desapego com a história cinematográfica brasileira também é lembrada por Ramos (2007), em seu artigo sobre o Cinema da Retomada, no qual afirma que a década de 1990 constituiu-se num momento de transformações estéticas. Segundo ele, “diretores como Glauber Rocha ou Leon Hirszman” e as idéias de “Estética da Fome”, ‘Descolonização’, ‘Cinema de Autor’ ou ‘Representação anti-naturalista’, revistas como *Positif* e *Cahiers du Cinéma* ou ainda filmes como ‘São Bernardo’, ‘Deus e o diabo na terra do sol’ ou ‘Terra em transe’ não serviam de



inspiração” para os cineastas da retomada, fazendo “parte de um passado que deveria ser definitivamente esquecido”.

Com relação à herança estilística de outras épocas, Xavier (2004), em seu texto “O Cinema Marginal revisitado, ou o avesso dos anos 90”, trata do cinema marginal, esboçando suas características e registrando sua pouca presença no cinema dos anos 90, embora acredite que, com a inserção da tecnologia digital, haja algumas semelhanças, isso porque esta tecnologia facilitaria “a ousadia e a singularidade a baixo custo”, aspectos prezados pelo Marginal. Já Autran (2000), traçando um panorama do cinema dos anos 90, destaca que houve um total desaparecimento do cinema popular, “como a chanchada dos anos 40 e 50”, dos filmes no estilo de Mazzaroppi, “ou ainda do filme erótico dos anos 70”.

Segundo Salvo, no cinema dos anos 90 houve uma retomada do padrão das narrativas da Vera Cruz, com um requinte no tratamento das imagens e na confecção do roteiro, fazendo deles, “filmes de mercado” e dando ênfase ao multiculturalismo, ou seja, trazendo as margens para o centro da discussão.

Acerca dos segmentos vistos no Cinema da Retomada, Xavier e Saraiva (2006) destacam dois segmentos: os dos que buscam retratar aspectos recentes da cinematográfica nacional, quanto elementos da experiência televisiva e publicitária; e, dos que trabalham com o “cinema de autor”, buscando uma “experimentação de linguagem, avessa ao cinema clássico”.

Segundo Melo (2003), o termo “filmes de autor” ganharam novos contornos no Cinema da Retomada, diferentes dos pregados nos anos 50 e 60, que eram mais voltados para a formulação de uma política ou teoria de unidade estética ou temática. Este conceito de cinema autoral seria aquele voltado para um público segmentado ou específico, que visa uma estratégia de produção concentrada na revalorização do “autor” e com a criação de “filmes de arte”, voltados não apenas para o circuito convencional, mas também para os festivais.

Outra característica apontada por Xavier e Saraiva (2006) foi a busca por “formas mais humanistas” por parte do cinema ficcional, com duas correntes para essa vertente humanista: a dos filmes de redenção, que visam a “possibilidade de superação das mazelas por uma conversão moral da percepção sobre o próximo” e, cita como exemplos os filmes de Wálter Salles e “Carandiru”, de Héctor Babenco; a segunda corrente seria a das comédias românticas, que se apóiam numa representação mais leve, irônica e reflexiva.



Assim, Noritomi (2003) nomeia os cineastas novos e veteranos como “cineastas da retomada”, mas ressalta que estes não podem ser filiados unicamente num segmento, devido às características estéticas e ideológicas de cada um.

Oricchio (2003), em um artigo intitulado “Cinema da Retomada alimenta o mito da diversidade” e publicado na Revista de Cinema, ressalta que a idéia de “diversidade” e “pluralidade de estilos e temáticas” é um dos mitos do cinema brasileiro. Segundo ele, apenas 25% da produção realiza-se fora do eixo Rio - São Paulo; destas, poucas “refletiriam as diferenças regionais do país”. No que diz respeito à diversidade estilística, o autor afirma que existem alguns poucos filmes autorais ou inovadores, mas que, a grande maioria, tende a “uniformizar a linguagem”, visando o “cinema industrial”.

Da mesma forma, Denize Correa Araújo (2003), em seu texto “Cinema Brasileiro 00/01: civilização, barbárie ou hibridização?”, afirma que a nossa produção fílmica é heterogênea, sem uma lógica normativa, ou seja, “os filmes se sucedem, cada qual fazendo, desfazendo e refazendo sua leitura do mundo”; por isso, esta “se reconstrói a cada filme”, seguindo “mais a idéia de ‘performance’ do que de ‘competência’”. Citando Lúcia Nagib (1999), Denize Correa Araújo (2003) destaca que “o cinema brasileiro está indo ao encontro do seu público”, com a proposta de diversidade e que este já alcança mais êxito do que em outras épocas.

Outro traço característico apontado por Salvo, citando Oricchio (2003), é o de que “a maioria das recentes produções dialogam com as do diretor americano Quentin Tarantino, que (...) levou ao limite da perfeição alguns elementos e técnicas de linguagem que proporcionaram grande prazer ao espectador, ao mesmo tempo em que o colocaram diante de doses consideráveis de violência”.

### **Cinema Da Retomada e Estado**

O cinema brasileiro no período de 1995-2005 pode ser explicado levando-se em consideração alguns fatos históricos mencionados por Debs (2004) de que o governo Fernando Collor de Mello paralisou a produção cinematográfica nacional ao fechar os órgãos que sustentavam a produção e distribuição, como a Embrafilme, o Concine e a Fundação do Cinema Brasileiro; o número de salas de exibição e de espectadores foi reduzido drasticamente; além disso, segundo Debs (2004), outros fatores contribuíram para a crise, tais como: “a crise econômica nacional atravessada pelo país” nos anos 80; as altas taxas de inflação que levaram a produção cinematográfica à “dolarização” e, “a



competência da televisão”. Após o impeachment deste presidente, assumiu o vice, Itamar Franco, que aprovou a Lei do Audiovisual.

Noritomi (2003) cita um trecho do artigo “A crise do cinema brasileiro e o plano Collor”, de Jean Claude Bernardet (1990); nele, Bernardet (1990) pontua que realmente houve uma crise no cinema brasileiro nos anos 90, isso quantitativamente, mas questiona se a causa real da crise está mesmo nas medidas do governo Collor. Nesse sentido, o autor afirma que, mesmo antes da posse do novo presidente, já havia muitas críticas, por parte dos profissionais, com relação à Embrafilme e à Fundação do Cinema Brasileiro. Para concluir a citação, Bernardet (1990) destaca que o governo só fez acabar com o mal, dando por encerrada a estrutura decadente.

Em um catálogo publicado em 1998, durante o governo do presidente Fernando Henrique Cardoso, o Ministério da Cultura, através da Secretaria do Audiovisual, traçou um balanço sobre os cinco primeiros anos da retomada do cinema brasileiro; nele, observa-se uma clara tendência à valorização do cinema nacional, o ministro da Cultura na época, Francisco C. Weffort (1998) afirma:

“... o cinema é uma arte (...) que tem a força única de levar a cultura de um país, da forma mais ampla possível, para milhões de pessoas em todo mundo. Assim tem trabalhado o Cinema Brasileiro...” (WEFFORT, 1998, P. 1).

Ainda segundo Debs (2004), em seu artigo “El cine brasileño da la ‘reactivación’ – 1995-2002”<sup>3</sup>, a política audiovisual do presidente Fernando Henrique Cardoso pode ser dividida em dois períodos:

1995-1998 – período em que os esforços foram na intenção de incitar a produção cinematográfica; assim, criou-se o Prêmio Resgate (Secretaria do Audiovisual); “restaurou-se de filmes antigos” (clássicos); produziu-se pronunciamento na TV sobre o cinema nacional; “ajudou a publicação de revistas de crítica de cinema, edição de CD Roms; a publicação de um catálogo de filmes de ficção e documentários; o financiamento de legendas e cópias para festivais”; lançamento do Programa Ibermedia; firmamento do “acordo de co-produção entre Brasil e Portugal”; participação de filmes brasileiros em festivais pelo mundo e, “a apresentação de um panorama sobre o cinema brasileiro contemporâneo, organizado no Museu de Arte Contemporânea de Nova York”.

1999-2002 – A Secretaria do Audiovisual se encarregou de apoiar a comercialização dos filmes; criou o programa Mais Cinema; lançou o Grande Prêmio de

---

<sup>3</sup> Texto traduzido por estas autoras.



Cinema no Brasil; criou “programas de redescobrimto do Cinema Nacional; Cinema dos Brasileiros; Imagens do Brasil; assim como a organização de concursos públicos para longas e curtas-metragens de ficção e documentários”.

Debs (2004), fazendo um balanço da situação do Cinema da Retomada, ressalta que “a estrutura cinematográfica brasileira segue sendo frágil” e que “a Lei do Audiovisual reativou a produção de filmes e modificou os sistemas de distribuição; porém, gerou inconvenientes como a intervenção majoritária das empresas do Estado” (as mistas, como a Petrobrás) e também “a supremacia de critérios publicitários sobre os estéticos na hora de se conseguir financiamentos”.

Debs (2004) traça uma perspectiva acerca do governo Lula quanto aos investimentos no cinema brasileiro e, aponta que este, assim que iniciou seu governo, prorrogou por mais oito anos a Lei do Audiovisual; “extendeu o Conselho Superior de Cinema” que passou de doze pra dezoito membros, “dos quais nove seriam representantes do setor profissional”; “criou uma comissão mixta que reunia todos os ministérios para elaborar o projeto 'Oficina de cinema e de audiovisual””; criou a bolsa de valores e regulamentação dos Funcines; e, por fim, sancionou um decreto que “duplica o número de dias de projeção obrigada dos filmes nacionais por sala, passando de trinta e cinco para sessenta e três dias ao ano”.

Quanto aos investimentos no cinema nacional apoiado pela Lei do Audiovisual, Debs (2004) aponta que se mostrou “insuficiente, irregular e demasiadamente aleatório”; por isso, a Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura passou a cuidar da “distribuição e do reforço do aspecto cultural do audiovisual brasileiro” e criou a Ancine (Agência Nacional do Cinema) e, em 2001, o Gedic (Grupo Executivo de Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica), “organismos dependentes do Ministério da Indústria, cuja missão era reconfigurar a matriz organizacional da indústria cinematográfica”.

Debs (2004), finalizando seu estudo sobre o Cinema da Retomada, afirma que “o governo deverá estar muito atento para cumprir seus compromissos, sobretudo, no que corresponde à regionalização e à diversificação da produção, com o objetivo de evitar uma uniformização da paisagem audiovisual brasileira”.

Para encerrar essa dimensão política da retomada, Ramos (2007) afirma:

“Esta fase da produção cinematográfica (...) caracterizou-se pelo desejo de afagar o público com histórias que reafirmaram a existência de um preocupante fenômeno: a passagem de uma cultura de oposição para uma cultura governista” (RAMOS, 2007, P. 17).





## **Cinema Da Retomada e Mercado (Interno e Externo)**

Melo (2003), ao longo do texto, traz uma abordagem acerca do cinema voltado para o mercado e o cinema autoral. Assim, cita como exemplos a Diler & Associados (mercadológico) e a Dezenove Som e Imagem (cinema de autor). Enquanto a Dezenove Som e Imagem, preocupa-se em produzir “filmes de autor” e filmes de cineastas iniciantes, a Diler & Associados visam o “lucro das bilheterias” e retratam em seus filmes as tendências estéticas e temáticas do momento, sem se ater muito à critérios qualitativos, voltado para o público popular.

Para Melo (2003), o cinema brasileiro ainda não existe como atividade industrial, sobrevivendo numa fatia mínima do mercado nacional, ocupada, quase inteiramente, pelo cinema norte-americano. Já Debs (2004) afirma que, no Brasil, o produtor é um pequeno distribuidor, ou seja, pequenas empresas que não dispõem de meios publicitários para apoiar a distribuição.

Acerca da desigualdade entre o cinema nacional e o estrangeiro, Debs (2004) ressalta que “a crítica denunciou essa desigualdade de tratamento”, na medida em que há um falseamento na classificação dos filmes e, sugerindo que “se a classificação se estabelecesse em função da quantidade de espectadores por cópia e, não por filme, a posição do cinema brasileiro mudaria”. Outro fator revelado pela autora é acerca dos altos preços dos ingressos e da abertura dos *multiplex*, assim como Inácio Araújo (1995), que também aponta o “encarecimento do filme estrangeiro” como colaborador para o ressurgimento do cinema brasileiro, o que permitiu que boa parte dos espectadores brasileiros voltassem ao cinema.

Sobre o crescimento do percentual de público no cinema brasileiro, Inácio Araújo (1995), se baseando nos números fornecidos por José Carlos Avellar, então diretor-presidente da Riofilme, afirma que a porcentagem passou de 0,1% em 1994 para 4% em 1995. Já em um artigo da revista Retrato do Brasil (2006), mostrando o percentual de público nos primeiros anos do século XXI, a situação se mostrava ainda mais animadora, com o número de espectadores igual a 14% entre 2001 e 2004. Com relação à produção de filmes nacionais, houve outro salto, segundo a revista, passando de 12, em 1995, para 50, em 2004.

Outro ponto bastante ressaltado nas bibliografias consultadas está o papel da Riofilme na política cinematográfica nacional. Segundo Boccato (1996), em seu artigo sobre o “renascimento” do cinema brasileiro, a Riofilme surgiu na década de 90 como a “única distribuidora dedicada totalmente ao cinema brasileiro”. Em seu início, segundo



o autor, financiava filmes que estivessem 80% filmados e que “precisassem de um reforço de caixa”, em troca, recebia “os direitos de distribuição para o cinema, a TV e o *homevideo* em território nacional”. Gatti (2003) também compartilha da mesma idéia e credita à Riofilme o papel-chave na “evolução da indústria e da política de comercialização de filmes” na retomada. Atualmente, segundo Gatti (2003), a distribuidora passou a desenvolver “a produção e a exibição” dos filmes, investindo em salas de exibição, formação de público, apoio na finalização, “co-produção e distribuição de curtas, médias e longas-metragens”.

### **A Identidade Feminina No Cinema Da Retomada**

Noritomi (2003) destaca, em sua dissertação, que as mulheres (cineastas) têm presença efetiva no Cinema da Retomada, superando o número de mulheres cineastas das décadas anteriores; porém, continuam sendo minoria, mas estas, em sua maioria, fizeram curso de cinema. O autor aponta que, não se percebe nos filmes produzidos pelas cineastas uma “vertente classicamente feminista”, mas há uma certa predominância de temáticas relacionadas ao campo doméstico, conflitos conjugais, relacionamentos afetivos, sexuais, enfim, o meio familiar; entretanto, o autor faz questão de ressaltar que esta temática também é explorada por alguns cineastas homens.

Quanto aos estudos sobre a representação identitária feminina no cinema brasileiro, Lobato (2003), em um artigo intitulado “A mediação da mulher na relação entre índios e brancos em ‘Como era gostoso o meu francês’ e ‘Iracema, uma Transa Amazônica’”, destaca o papel específico da mulher indígena na constituição da nação, a partir de duas personagens: Seboipep (“Como era gostoso o meu francês”, de Nelson Pereira dos Santos) e Iracema (“Iracema”, de Jorge Bodanzky). Em Iracema, a autora mostra que a personagem retratada no filme representa a degradação da mulher indígena, vista aqui como uma personagem prostituída e, decadente física e moralmente, colocando a personagem feminina como mera procriadora ou geradora da nação. Já Seboipep, é vista como uma mulher que assume sua identidade indígena, valorizando a sua cultura e não cedendo ao colonizador; porém, o ritual canibal do filme traz a significação de que a nação brasileira absorveu as qualidades do colonizador, mesmo que o seu povo (indígena) a tenha negado.

Monzani (2003), em seu texto “A figura feminina nos filmes que abordam o nordeste brasileiro”, parte de uma reflexão sobre as personagens femininas do filme “Gabriela, Cravo e Canela” (1985), adaptação de Jorge Amado, de Bruno Barreto. A personagem principal e título do filme, Gabriela, é retratada com uma “ingenuidade sem



limite”, alienação, e, com as próprias palavras da autora: “inconseqüente, feliz com sua situação miserável, conformada, boa empregada, excelente cozinheira, gostosa, boa de cama, porém, antes de mais nada, não reivindicativa”. A partir disso, a autora faz um questionamento relevante quanto à produção do filme ser *hollywoodiana*: a falta de respeito cultural e o *merchandising* da mulher brasileira: morena, bobona e gostosa.

Monzani (2003), também estudou outras figuras femininas do Nordeste brasileiro mostradas no cinema, como a personagem Sinhá Vitória, de “Vidas Secas” (1963), adaptação de Graciliano Ramos, de Nelson Pereira dos Santos. Sinhá Vitória representa a “dignidade humana viva... é o cérebro da família... infeliz, (...) se mantém digna, honrada, nobre...”, como uma heroína.

Outra personagem lembrada por Monzani (2003) é Madalena, do filme “São Bernardo” (1973), adaptação de Graciliano Ramos, de Leon Hirszman. Madalena é representada como uma figura de enorme força moral, revolucionária, esclarecida, digna, consciente politicamente e que “não se sujeita a ser dominada”.

Em “Argila, ou falta uma estrela... És tu!”, Ana Pessoa (2006) trata sobre “a participação de Carmen Santos como co-produtora e protagonista de ‘Argila’”, filme dirigido por Humberto Mauro. A autora já começa seu texto relatando uma sequência de “Argila” (1942), na qual a personagem principal, Luciana, usa dos “sutis estratagemas da sedução feminina” para explicitar seu desejo pelo personagem masculino, Gilberto; o que culmina num beijo, gesto este que é cartaz do filme e que, segundo a autora, subverte a “tradicional prerrogativa masculina da iniciativa da conquista”.

Segundo Pessoa (2006), “no final dos anos 20, refletindo as expectativas da ‘nova mulher’, as personagens femininas se tornaram mais livres em sexualidade e iniciativas amorosas”. Porém, nos anos 30, em reação a uma espécie de censura, o cinema norte-americano, estabeleceu novos padrões, dividindo os gêneros cinematográficos por segmento de público, ao público feminino foi destinado os chamados “filmes de mulher”, como as “comédias, histórias sentimentais ou melodramas, centrados em protagonistas femininas e voltados para questões e emoções consideradas pertinentes a esse gênero”.

Pessoa (2006), a partir do artigo “Dos Tratados de Criminologia às Páginas da Literatura”, de Eleonora Zicari Costa de Brito (2001), cita as idéias de Afrânio Peixoto (1876-1947), médico e escritor que trabalhara com a análise psicológica das personagens femininas:



“... a beleza feminina é a causadora, inconsciente ou deliberadamente, da loucura dos homens. Suas personagens femininas são, portanto, portadoras do mal, já que encantam e enganam o homem com seus estratagemas. Os homens, por sua vez, são frágeis e tolos e só depois de sofrerem é que tomam consciência da malignidade que, afinal, toda mulher traz consigo...” (BRITO APUD PESSOA , 2006, p. 16).

Esta citação foi usada por Pessoa para explicar o roteiro de “Argila”, que conta a história do “envolvimento de uma sedutora e rica viúva, Luciana, com um artesão, Gilberto, a partir da admiração comum pela cerâmica marajoara”.

Annateresa Fabris (2003), em seu artigo “Cindy Sherman ou de alguns estereótipos cinematográficos e televisivos”, trata da maneira crítica com que a fotógrafa encenou os estereótipos femininos como produto do olhar masculino em seus ensaios fotográficos. A partir daí, a autora cita John Berger (1999) que faz uma reflexão acerca da presença feminina na arte e na sociedade:

“... os homens atuam e as mulheres aparecem. Os homens olham as mulheres. As mulheres vêm-se sendo olhadas. Isso determina não só a maioria das relações entre homens e mulheres, mas ainda a relação das mulheres entre elas. O fiscal que existe dentro da mulher é masculino...” (BERGER APUD FABRIS, 2003, p. 6).

Sob esse ponto de vista, Fabris (2003) afirma que “a mulher observa a todo o momento o que é e o que faz”, pois considera muito importante a maneira como parece para os outros e para os homens, dando mais importância a ser apreciada pelos outros antes de si mesma.

A partir da análise do filme “Tudo sobre minha mãe”, de Pedro Almodóvar, Maluf (2002) acredita que nem todas as culturas têm um conceito para a idéia de corpo, sendo esta construções culturais:

“Nas concepções hegemônicas nas culturas modernas, o corpo aparece como a nossa natureza (...) nas discussões no interior do campo de estudos de gênero, o corpo vai aparecer como o fator ou o termo irreduzível. A irreduzibilidade do corpo nos leva a pensar no sexo como objeto (pênis ou vagina)” (MALUF, 2002, p. 6).

Maluf (2002) também mostra que a cultura é dualista, pensando o gênero a partir de dois pólos opostos, sendo que “o masculino é universal” e “o feminino é o particular”. Assim, o feminino marcaria a diferença.

Pinto (1999), em seu artigo “Cultura de massas e representações femininas na paulicéia dos anos 20”, trata da cultura de massa, em especial o cinema, e de como este meio apelava para a construção de uma imagem feminina moderna. A autora lembra que os novos papéis femininos representados no cinema despertaram a esperança nas



mulheres de viverem “vidas diferentes” das de suas mães, mas ressalta que esses papéis ainda estavam próximos das consideradas atribuições femininas; além de frisar bem que universo feminino está indiscutivelmente ligado ao universo cultural *hollywoodiano*.

Quanto às figuras femininas representadas no cinema dos anos 20, segundo Pinto (1999), estavam: a ingênua; a *Flapper* ou maliciosa e a *Vamp* ou vampira, que se aproveitava do seu fascínio erótico para conquistar e destruir os homens, como a *femme fatale* de hoje.

Para Alencar-Rodrigues e Balestrin (2006), que abordam em seu texto “Tela Viva: a violência invisível de gênero através do cinema”, as violências de gênero retratadas no cinema podem servir como um dispositivo problematizador de tais práticas, ao desempenhar o papel de retratar as desigualdades de gênero, os estereótipos femininos e “ao mostrar mulheres sendo violentadas”, contribuindo para reforçar na espectadora a frustração por não atingir os padrões estéticos vendidos nos filmes.

No caso da mulher objetificada na pornografia, as autoras citam Williams (1999) que afirma que isso antecipa a vitimização da mulher na vida real. Segundo elas, Williams (1999) também questiona o orgasmo da personagem feminina nesses filmes, percebendo que esta pode estar a serviço do olhar sádico masculino e, mesmo que essas mulheres retratadas possam sentir prazer, estas estariam condicionadas à padrões patriarcais. Já com a pornografia não-sadomasoquista, as autoras afirmam que Williams (1999) acredita que aí é permitido à mulher sentir prazer sexual.

A partir destes questionamentos ligados à sexualidade, Alencar-Rodrigues e Balestrin (2006) indicam que, entre as feministas, há diferentes posições com relação à pornografia, dividindo-se em três visões: as anti-pornografias, que são totalmente contrárias a esse tipo de produção; as liberais, que acreditam ser esse um direito da mulher e que elas é que devem escolher participar/consumir a pornografia e, por fim, as pró-sexo, defensoras desse direito da mulher assim como as liberais, acreditando também que há benefícios para as mulheres ao fazerem isso.

As autoras ainda apontam que, se observarmos bem as imagens das mulheres veiculadas no cinema, veremos que estas imagens giram em torno do corpo feminino e que isso quase não ocorre com o corpo masculino. Entretanto, notam que esse corpo feminino mostrado acaba por se tornar um padrão de beleza a ser alcançado pelas outras mulheres.



## Conclusão

Segundo a bibliografia analisada podemos dizer que o Cinema da Retomada tem recebido muitos estudos, estes são relacionados à sua própria denominação, seus aspectos temáticos/estilísticos e os investimentos estatais. Estes estudos têm sido de grande importância para compreendermos o momento atual pelo qual passa o cinema nacional e como próprio resgate de suas origens.

Levando-se em consideração todas as análises sobre a retomada, fica claro o importante papel desempenhado pelo Estado como impulsionador do cinema e, mesmo o sucesso de público que este tem alcançado; porém, outros estudos ainda se fazem necessários para podermos vislumbrar com mais clareza todas as circunstâncias que envolvem a nossa produção cinematográfica.

Percebeu-se também que tanto as questões éticas quanto estéticas aparecem no cinema atual, o que demonstra uma preocupação do cinema da retomada em imprimir suas marcas específicas e registrar a sociedade brasileira em seu tempo; além disso, verifica-se uma busca por referências de diretores internacionais, assim como de alguns poucos nacionais.

Cabe ressaltar que um cinema que não valoriza as suas raízes perde muito em todos os sentidos, tanto cinematográficos quanto culturais. Mas, ao mesmo tempo, um cinema que não insere algum elemento novo tende a ser rotulado de cópia dos outros estilos. Assim, o cinema atual deve transitar entre estes dois pólos para se fazer marcante na historiografia cinematográfica brasileira.

Esta bibliografia é bastante significativa, quanto a traçar características e estilos que definiriam o Cinema da Retomada, visto que este é muito recente e que ainda está em andamento; porém, fica clara a idéia de que, o Cinema da Retomada veio contribuir para a construção de suas próprias características ou numa tentativa de retomar traços estilísticos de outras épocas. Assim, ganha ainda mais força e consolida-se como uma época capaz de ser notada e de conseguir o que se propôs: dar um novo fôlego ao cinema brasileiro.

## Referências

EDUARDO, Cléber. Fugindo do inferno – A distopia na redemocratização. In: CAETANO, Daniel (org.). **Cinema Brasileiro 1995-2005: revisão de uma década**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

MELO, Luís Alberto Rocha. Gênero, produtores e autores – linhas de produção no cinema brasileiro recente. In: CAETANO, Daniel (org.). **Cinema Brasileiro 1995-2005: revisão de uma década**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.



CAETANO, Daniel; VALENTE, Eduardo; MELO, Luís Alberto Rocha; OLIVEIRA JR. Luiz Carlos. 1995-2005: Histórico de uma década. In: CAETANO, Daniel (org.). **Cinema Brasileiro 1995-2005: revisão de uma década**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

ARAÚJO, Inácio. Filme Brasileiro ressurgue como negócio (1995). In: NESTROVSKI, Arthur; NETO, Alcino Leite; [et. Al.] (org.). **Em branco e preto: artes brasileiras na Folha – 1990/2003**. São Paulo: Publifolha, 2004.

XAVIER, Ismail. O Cinema Marginal revisitado, ou o avesso dos anos 90. In: PUPPO, Eugênio (org.). **Cinema Marginal brasileiro e suas fronteiras: filmes produzidos nos anos 60 e 70**. Realização Centro Cultural Banco do Brasil, 2ª ed. São Paulo, 2004.

WEFFORT, Francisco C.; OLIVEIRA, Moacir de; SALEM, Helena. **Catálogo Cinema Brasileiro – um balanço dos 5 anos da retomada do cinema nacional (1994-1998)**. Ministério da Cultura, Secretaria do Audiovisual. Brasília, 1998.

ARAÚJO, Denize Correa (UTP). Cinema Brasileiro 00/01: civilização, barbárie ou hibridização?. In: FABRIS, Mariarosaria... [et. al.] (org.). **Estudos Socine de Cinema**, ano III. Porto Alegre: Sulina, 2003.

LOBATO, Ana Lúcia. A mediação da mulher na relação entre índios e brancos em “Como era gostoso o meu francês” e “Iracema, uma Transa Amazônica”. In: FABRIS, Mariarosaria... [et. al.] (org.). **Estudos Socine de Cinema**, ano III. Porto Alegre: Sulina, 2003.

MONZANI, Josette (UFSCar). A figura feminina nos filmes que abordam o nordeste brasileiro. In: FABRIS, Mariarosaria... [et. al.] (org.). **Estudos Socine de Cinema**, ano III. Porto Alegre: Sulina, 2003.

NORITOMI, Roberto Tadeu. **Cinema e política – resignação e conformismo no cinema brasileiro dos anos 90**. Dissertação de Mestrado, FFLCH, Universidade de São Paulo-SP, 2003.

DEBS, Sylvie. El cine brasileño de la reactivación. Trad. Ana Sofia Campos. In: **Revista Cinémas D’Amérique Latine**, nº 12. Paris-France: ed. Press Universitaires Du Mirail (PUM), 2004.

XAVIER, Ismail; SARAIVA, Leandro. Cultura – Cinema: um novo ciclo. In: **Revista Retrato do Brasil**. São Paulo: Ed. Oficina Informa, v. 5, nº 75, ed. especial 6, p. 221-230, jan./fev. 2006.

BOCCATO, Paulo. Cinema - Incentivos dão frutos com sabor de mercado. In: **Revista Tela Viva**. São Paulo: Ed. Glasberg, nº 46, Abr/1996.

ORICCHIO, Luiz Zanin. Cinema da Retomada alimenta o mito da diversidade. In: **Revista de Cinema**. São Paulo: Ed. Krahô, Ano III, nº 35, Mar/2003.



GATTI, André. A política cinematográfica no período de 1990-2000. In: FABRIS, Mariarosaria... [et. Al.] (org.). **Estudos Socine de Cinema**, ano III. Porto Alegre: Sulina, 2003.

RAMOS, Alcides Freire. **Apontamentos em torno do cinema brasileiro da década de 1990**. Número 7 - 2007, Nuevo Mundo Mundos Nuevos, publicado em 23/01/2007. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/document3378.html>>, acesso em 28/03/2007.

AUTRAN, Arthur. **Brevíssimo panorama do Cinema Brasileiro nos anos 90**. Disponível em: <<http://mnemocine.com.br/cinema/histindex.htm>>, acesso em 08/01/2007.

SALVO, Fernanda. **Cinema brasileiro da Retomada: da pobreza à violência na tela**. Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/~espc/Revista/ArtigoFernandaSalvo.html>>, acesso em 08/01/2007.

**REVISTA RETRATO DO BRASIL**. A gangorra cinematográfica nacional. São Paulo: Ed. Oficina Informa, v. 5, nº 75, ed. especial 6, jan./fev. 2006.

PESSOA, Ana. *Argila*, ou falta uma estrela... És tu!. In: **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**, Vol. 3, Ano III, nº 1, Janeiro/ Fevereiro/ Março de 2006. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/PDF6/15%20-%20DOSSIE%20-%20ARTIGO%20-%20ANA%20PESSOA.pdf?PHPSESSID=4124f44ad5eee5dac70ad83367c6ad79>>, acesso em 08/01/2007.

FABRIS, Annateresa. Cindy Sherman ou de alguns estereótipos cinematográficos e televisivos. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 11, n. 1, 2003. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-026X2003000100004&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2003000100004&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 14/03/2007.

MALUF, Sônia Weidner. Corporalidade e desejo: tudo sobre minha mãe e o gênero na margem. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 10, n. 1, 2002. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-026X2002000100008&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2002000100008&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 14/03/2007.

PINTO, Maria Inez Machado Borges. Cultura de massas e representações femininas na paulicéia dos anos 20. In: **Revista Brasileira de História**, vol.19, n.38, São Paulo, 1999. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01881999000200007&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01881999000200007&script=sci_arttext)>, acesso em 14/03/2007.

ALENCAR-RODRIGUES, Roberta de; BALESTRIN, Viviane Giusti. **Tela viva: A violência invisível de gênero através do cinema**. In: Anais do VII Seminário Fazendo Gênero, 28 29 e 30 de agosto de 2006. Disponível em: <[http://www.fazendogenero7.ufsc.br/artigos/A/Alencar\\_Rodrigues-Balestrin\\_05\\_C.pdf](http://www.fazendogenero7.ufsc.br/artigos/A/Alencar_Rodrigues-Balestrin_05_C.pdf)>, acesso em 14/03/2007.