

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ECONOMIA E RELAÇÕES INTERNACIONAIS

LUÍSA GUIMARÃES GONÇALVES

**A PRODUÇÃO DISCURSIVA DO CINEMA NACIONAL EM CONTRAPOSIÇÃO
AQUELA GERADA PELO GOVERNO BOLSONARO COMO UMA CONSTRUÇÃO
DE IDENTIDADE EXTERNA**

Uberlândia, MG

2022

LUÍSA GUIMARÃES GONÇALVES

**A PRODUÇÃO DISCURSIVA DO CINEMA NACIONAL EM CONTRAPOSIÇÃO
AQUELA GERADA PELO GOVERNO BOLSONARO COMO UMA CONSTRUÇÃO
DE IDENTIDADE EXTERNA**

Monografia apresentada ao curso de Relações Internacionais do Instituto de Economia e Relações Internacionais da Universidade Federal de Uberlândia, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Lara Selis, como requisito parcial para a conclusão do bacharelado em Relações Internacionais.

Uberlândia, MG

2022

LUÍSA GUIMARÃES GONÇALVES

**A PRODUÇÃO DISCURSIVA DO CINEMA NACIONAL EM CONTRAPOSIÇÃO
AQUELA GERADA PELO GOVERNO BOLSONARO COMO UMA CONSTRUÇÃO
DE IDENTIDADE EXTERNA**

Monografia apresentada ao programa de Graduação
da Universidade Federal de Uberlândia

Prof.^a Dr.^a Lara Selis – UFU (Orientadora)

Prof. Dr. Edson Neves - UFU (Banca Examinadora)

Prof. Erwin Padua Xavier– UFU (Banca Examinadora)

Uberlândia

2022

Dedico esta monografia à toda a minha família e amigos, que sempre confiaram em mim, especialmente aos meus pais, Neila Jane e João da Cruz, por me ensinarem a amar e a lutar. Em memória de Lara Hamdan, sua luta continua conosco.

Sumário

Introdução.....	6
Capítulo 1. Quais os movimentos do cinema nacional?.....	9
1.1. Chegada do cinema ao Brasil	9
1.2. Primeiras tentativas de consolidação de uma indústria cinematográfica	10
1.3. Cinema Novo	14
1.4. Embrafilme.....	16
1.5. Crise e Retomada	18
1.6. “Novíssimo” cinema brasileiro	19
Capítulo 2: O cinema pela ótica da análise de discurso	23
2.2. Filmes analisados	27
Primeira obra: “7 Prisioneiros”, dirigido por Alexandre Moratto.....	27
Segunda obra: “Bacurau”, dirigida por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles	29
Terceira obra: “Sócrates” dirigido por Alexandre Moratto.....	31
Quarta obra: “Marighella”, dirigido por Wagner Moura	32
Capítulo 3: Produção discursiva gerada por esses filmes em contraposição ao discurso promovido pelo Governo Bolsonaro	35
3.1. Produção discursiva do Governo Bolsonaro	35
3.2. Produção discursiva gerada pelos filmes.....	41
Considerações Finais.....	44
Referências:	46

Introdução

Desde a chegada do primeiro Cinematógrafo no Brasil, surgiram várias tentativas para consolidar uma efetiva indústria cinematográfica no país, assim como também uma constante busca por encontrar nessas representações algo que fosse autenticamente brasileiro, que nos afirmasse enquanto nação. Vimos na história, vários estúdios de cinema nascerem e morrerem com uma rapidez intrigante, na tentativa de, não só sobreviver no mercado, como de criar as bases de um mercado propriamente, sem apoio governamental. Espelhando-se nos modelos estadunidenses, companhias como Cinédia, Brasil Vita Filme, Sonofilm, Atlântida, Vera Cruz, Maristela, isso sem contar as tantas outras, partiam de iniciativas privadas e foram os principais estúdios nas primeiras décadas do século XX. Nesta pesquisa, abordaremos brevemente a história do cinema brasileiro, como forma de compreender e analisar as suas produções contemporâneas. Com esse primeiro movimento, abrimos terreno para uma discussão mais central focada em como o cinema nacional é capaz de atuar como agente produtor de discursos que, não raro, contrapõem-se aos discursos promovidos pelos atores políticos do Estado.

Dessa forma, nessa pesquisa o cinema será tanto alvo de uma leitura histórica - centrada no desenvolvimento de sua indústria - como também de um engajamento interpretativo, por meio do qual a natureza narrativa da obra cinematográfica ganha destaque. Sobre essa última, assume-se a perspectiva estética de Shapiro (2019), para que um filme pode ser entendido como um produtor de discursos, os quais, por sua vez, influenciam e constituem transformações reais. Portanto, um filme é capaz de não só retratar a realidade, mas também gerar reflexões críticas no espectador pela forma com que a narrativa é contada. Não se trata, portanto, de um veículo de representação objetivo ou mesmo desconectado do jogo social. Pelo contrário, os filmes integram nossa sociabilização, atuando nos processos de identificação e reconhecimento individual e coletivo. A montagem do filme, a composição de sua produção e a forma como o diretor opta por contar uma história interferem diretamente na percepção que o público tem da obra, fazendo com que essa percepção não seja exclusiva e estática, mas sim dinâmica, plural e dotada de perspectiva, ou seja, varia de acordo com o público.

Portanto, assumindo essa visão do filme como uma prática social, a presente pesquisa visa analisar um recorte de quatro produções brasileiras: “Marighella” de Wagner Moura, “Bacurau” de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles; “Sócrates” e “7 Prisioneiros” de

Alexandre Moratto. Esse recorte pretende apresentar a forma com que o “novíssimo” cinema nacional provoca grandes reflexões críticas e com ideias progressistas, indo de encontro com a produção discursiva propagada pelo Governo Bolsonaro que, no espectro oposto, circula discursos de intolerância e ideias conservadoras. Ao olhar para esses filmes, buscando identificar como o Brasil está sendo representado, por meio de seus filmes, no cenário internacional, em especial no que tange o circuito dos grandes festivais internacionais de cinema, e a forma com que o país vem marcando presença nos últimos anos. Nessa esteira, pretende-se analisar os pontos em comum nessas obras, destacando o modo como entram em discordância com o discurso político do fenômeno bolsonarista, que, em resposta, apresentar os constantes ataques ao cinema nacional.

Dentro desse enquadramento, resume-se a investigação em curso enquanto um estudo da produção discursiva que o cinema brasileiro produz e sua atuação como uma contranarrativa à produção discursiva elaborada pelo Governo Bolsonaro. O problema de pesquisa decorrente apresenta-se, portanto, da seguinte maneira: Qual representação nacional que o cinema brasileiro tem produzido nos últimos cinco anos (2016-2021)? Como essa narrativa sobre o país se aproxima ou se distancia das ideias produzidas e circuladas pelo governo Bolsonaro?

Portanto, o objetivo dessa pesquisa é descobrir o que pauta esse antagonismo de produções narrativas, conformando assim uma pesquisa de natureza interpretativa, que lança mão de técnicas hermenêuticas e de alguns elementos da análise do discurso direcionados para compreensão dos sentidos e significados atribuídos à identidade nacional, quer seja pelo discurso cinematográfico como pelo discurso do governo. Para isso, as fontes utilizadas abarcam autores do campo da análise de discurso, tais qual Michel Foucault e Michel Pêcheux; além do estudo de alguns autores focados nas produções audiovisuais, tal como Michael Shapiro. Além disso, fontes de jornal vão ser recorrentemente utilizadas na pesquisa, por se tratar de um tema recente.

Sobre a estrutura do trabalho, segue o seguinte desenho: no primeiro capítulo, busca-se analisar brevemente os movimentos da história cinematográfica nacional, destrinchando-os primeiramente em relação a chegada do cinema ao Brasil, as primeiras tentativas de consolidação de uma indústria cinematográfica, o Cinema Novo, a Embrafilme, a crise e a Retomada e por fim, o “novíssimo” cinema brasileiro. Tal esforço se faz necessário para entendermos as transformações materiais e ideacionais do cinema nacional, cujo desenvolvimento não se abstém das dinâmicas políticas, sociais e econômicas do Brasil. O segundo capítulo propõe-se a analisar a produção estética daquela indústria, e portanto alvo de

análises preocupadas com a produção discursiva dos filmes. Entendidos como uma prática social, as obras cinematográficas podem ser avaliadas segundo seus elementos conceituais e representacionais. Com esse capítulo, damos um passo importante em relação à problemática de pesquisa, que sugere uma etapa de interpretação das representações nacionais promovidas pelo cinema. O terceiro e último capítulo se propõe a analisar, primeiramente, a produção discursiva gerada pelo Governo Bolsonaro, para, depois, em paralelo aos discursos gerados pelas obras analisadas, evidenciar as contraposições entre as narrativas. Ao fim, esse trabalho visa apontar a intertextualidade presente no país, em que o discurso do governo, ainda que dotado de poder, não se furta dos tensionamentos e resistências produzidas por discursos contra-hegemônicos.

Capítulo 1. Quais os movimentos do cinema nacional?

1.1.Chegada do cinema ao Brasil

O Brasil foi uma colônia de exploração por muitos séculos e um país que, mesmo após sua independência, nunca foi de fato uma nação independente. Dado seu longo passado colonial e as dificuldades contínuas de conquistar sua autonomia, o país parece experimentar a eterna promessa de um futuro mais próspero. Tal horizonte idílico, contudo, continua não concretizado, não por falta de potencial, mas por uma série de fatores sociais e políticos que nos resignam sempre a condição de subdesenvolvimento (MAIA, DE MELO, 2020)

O cinema é mais um reflexo dessa posição, das nossas condições, do nosso povo e da constante busca por uma identidade nacional. A procura por uma expressão autêntica da brasilidade, por demonstrar a nossa realidade em um país tão diverso e complexo, utilizando-se dessa arte como uma forma de nos afirmar enquanto nação (DESBOIS, 2016). Assim, de acordo com o pesquisador francês Laurent Desbois, o Brasil não tardou a trazer a sétima arte para o país e começar a investigar as suas inúmeras possibilidades, tendo acontecido em 1895 a primeira exibição pública na França, com a descoberta do Cinematógrafo pelos irmãos Lumière, e já em 1896 o aparelho chegou ao Brasil e seus primeiros registros foram feitos por Afonso Segreto, que filmou sua chegada ao país pela baía de Guanabara. Pouco se sabe sobre o começo da nossa cinematografia, mas como em todos os lugares do mundo, a descoberta dessa nova arte chamou muito a atenção das pessoas, que ficavam fascinadas com as imagens em movimento.

Devido ao descaso com nosso material cinematográfico e também devido ao fato de que essas películas eram feitas de substâncias altamente inflamáveis, muito se perdeu ao longo dos anos, especialmente das produções realizadas nas primeiras décadas do século XX. Contudo, o que se sabe sobre essa primeira fase do cinema brasileiro, delimitada aqui entre os anos de 1898-1907, é que ela “foi essencialmente documental: cerimônias oficiais, “vistas naturais”, atualidades, festas populares” (DESBOIS, 2016, p.20). Para além, paira sobre a história do cinema brasileiro a questão do colonialismo em vários aspectos, dentre os quais não vamos adentrar profundamente nessa pesquisa. Mas vale ressaltar que esse primeiro contato do país com a sétima arte, já se deu de uma forma dependente, pois passamos a tentar copiar toda a estética e estrutura de produção dos países dominantes, assim como o mercado também passou

a ser dominado pelas produções estrangeiras, sem conseguir consolidar uma indústria nacional, isso segundo Paulo Emílio Salles Gomes, que foi um grande historiador brasileiro que contribuiu muito para os estudos acerca desse tema (DE VASCONCELOS, MATOS, 2012).

Vale ressaltar que nesse primeiro momento não existia de fato um mercado cinematográfico e a falta de eletrificação era um fator impedor, mas para Desbois: “a chegada da energia elétrica à capital, em 1907, favoreceu o comércio cinematográfico, a instalação de salas de cinemas fixas e as produções locais” (DESBOIS, 2016, p.20). Inclusive, o cinema brasileiro nessa época vive alguns breves anos prósperos, chamados de “Belle Époque”, com a realização de algumas pequenas produções, que ficaram estagnadas com a eclosão da Primeira Guerra Mundial. Foi a oportunidade perfeita para o começo da colonização estadunidense de nosso cinema, que sofreu muito com a falta de materiais que eram importados da Europa e com a instalação da Paramount no Brasil (DESBOIS, 2016).

1.2.Primeiras tentativas de consolidação de uma indústria cinematográfica

Nessa primeira fase do cinema brasileiro, existiram tentativas de uma construção e melhor estruturação de uma indústria cinematográfica, mas foi apenas uma utopia. Dessa forma, alguns estúdios surgiram e morreram na mesma velocidade, tentando sobreviver aos trancos e barrancos ao domínio estadunidense. Uma dessas tentativas foi a criação da revista Cinearte, em 1926, e a fundação da empresa carioca Cinédia, em 1930. Adhemar Gonzaga foi o fundador das duas, tendo a revista contado também com a parceria de Mário Behring; ambas as frentes de atuação buscavam fomentar o mercado do audiovisual se espelhando nos padrões estadunidenses (DESBOIS, 2016).

A Cinédia, o primeiro estúdio brasileiro, produziu alguns filmes de sucesso, pois tinha um aparato técnico relativamente bom para a época; contudo, teve que enfrentar a chegada do cinema falado ao país, tendo que se adaptar à nova tecnologia. Uma busca por explorar esses efeitos sonoros se deu com a produção de filmes musicais, remetendo recorrentemente ao Carnaval e fazendo muito uso da dança e de elementos tropicais, nesse momento explode a cantora Carmen Miranda, eram filmes musicarnavalescos, segundo Desbois. Mesmo tendo como referência os musicais hollywoodianos, essas versões abasileiradas e tropicalizadas fizeram muito sucesso entre o público (DESBOIS, 2016). A criação da Cinearte foi de profunda importância para esse momento, pois, ao levar em consideração a qualidade do produto e

conseguir atrair o público por meio disso, a empresa “propunha a primeira de várias políticas cinematográficas para o país” (SCHVARZMAN, 2016, p.26).

Essa constante busca por se aproximar dos padrões estrangeiros, tornava os produtores muito ambiciosos, apostando valores altos nos estúdios e nas produções, gastando muito com os cenários, equipamentos, figurinos e profissionais. Contudo, o retorno desses investimentos não vinha na mesma moeda, e um exemplo disso foi a realização do filme “Pureza”, de Chianca de Garcia, que obteve um alto investimento, mas que foi um fracasso de público e crítica, provocando a falência da empresa, em 1941. A empresa foi reaberta em 1942 apenas para a gravação de um filme estadunidense, nunca finalizado, de Orson Welles e tendo alguns de seus estúdios locados para outras produções. O fundador da empresa, Adhemar Gonzaga, chegou a fazer mais alguns poucos filmes, mesmo que a Cinédia estivesse fadada ao fim (DESBOIS, 2016).

Apesar de o mercado audiovisual ser predominantemente, e infelizmente até os dias de hoje, um mercado masculino, existiram presenças fortes de mulheres também nos primórdios de nosso cinema. Maria do Carmo Santos Gonçalves, mais conhecida por Carmen Santos, além de atriz, foi uma produtora excepcional e fundou a Companhia Filmes Artísticos (FAB) em 1925, e fez parte da Associação Cinematográfica dos Produtores Brasileiros (ACPB). Apesar dos seus dois filmes produzidos, no começo da carreira, não terem sido lançados em circuito comercial, ela teve muita importância, pois além da fama, Carmen também militava arduamente pelo cinema brasileiro. Fundou a empresa Brasil Vita Filme, que produziu em seus enormes estúdios alguns filmes de qualidade e sucesso, contando com sua atuação, produção, roteiro e direção. Sua trajetória conta com muitas dificuldades e fracassos, tendo muito de seus filmes como atriz não comercializados, e recebendo inúmeras críticas negativas; mas Carmen foi uma batalhadora pelo nosso cinema e uma figura de extrema importância para a história de nosso país (DESBOIS, 2016).

As duas maiores empresas da época se localizavam no Rio de Janeiro, mas uma outra foi fundada em São Paulo e passou a ser também uma concorrente, era a Sonofilm, criada por Alberto Byington Jr. A empresa investia muito no cinema falado, apostando em musicais e criando uma verdadeira estrutura articulada de produção, com estúdios excepcionais. Também é reconhecido por ter lançado “Coisas nossas, filme precursor da chanchada e primeiro grande sucesso do cinema sonoro local” (DESBOIS, 2016, p.30). Um incêndio acabou por condenar a produtora ao fim, em 1940 (DESBOIS, 2016).

Existiram também outras pequenas produtoras e profissionais da área que se esforçaram ao máximo para conseguir realizar suas produções de maneira independente, alugando estúdios e com investimentos limitadíssimos, quase nenhum obteve êxito. Somado a isso, as três maiores produtoras estavam acabadas, o cinema nacional enfrentava duros momentos (DESBOIS, 2016). A situação permaneceu assim por um tempo, até o início dos anos 1940, o governo até então incentivava a produção de filmes educativos, preocupados em preservar os valores da sociedade da época, ainda assim, essa participação por parte do Estado era ínfima (SCHVARZMAN, 2016).

É nesse contexto que surge o primeiro período da nossa cinematografia, denominado de Atlântida, nome da empresa que marcou esse momento. Um grupo de amigos idealizadores de um cinema brasileiro se reúne na intenção de buscar e experimentar artisticamente, mas de forma que essas produções também fossem acessíveis ao público. Os primeiros filmes não tiveram tanto retorno financeiro, foram produções ficcionais, artísticas e documentais, e chegaram até a produzir alguns poucos melodramas, e mesmo obtendo um pequeno êxito, não era o suficiente para manter a empresa funcionando (LYRA, 2007).

Com o intuito de obter maiores retornos, a Atlântida investiu na contratação do comediante Oscarito, e a partir daí a empresa deu o pontapé inicial para o novo gênero de grande sucesso no Brasil: a chanchada; que logo se tornaria o único gênero produzido pela Atlântida. Era uma forma de atingir o público nacional, que estava dominado pelo cinema hollywoodiano, e com a popularidade dos filmes, obtinha-se renda, mesmo que pouca, para continuar produzindo (LYRA, 2007).

A chanchada eclodiu nas décadas de 40 e 50, com uma veia cômica forte, tendo como um dos seus principais temas o carnaval, mas contava também com inspirações em musicais e nas formas teatrais, além de que não exigia altos investimentos. Se tornou um fenômeno graças a dupla de atores comediantes: Oscarito e Grande Otelo, que atuam juntos em uma série de filmes que obtiveram grande sucesso de bilheteria. Apesar de Vargas ter instaurado algumas medidas protecionistas ao cinema nacional, nosso mercado era altamente dominado, e é claro que o êxito da chanchada não agradou aos interesses estadunidenses. Para entender um pouco da situação de neocolonização, Desbois ressalta:

Na verdade, convém relativizar os sucessos dos anos 1930-40: os distribuidores americanos estabelecidos no Brasil desde os anos 1920 dominavam então 90% dos programas; o país era o segundo mercado de distribuição do cinema dos Estados Unidos.” (DESBOIS, 2016, p.47).

A crítica e a elite intelectual brasileira não aceitavam bem a chanchada, segundo Desbois: “descontentes que o espírito e a alma brasileira fossem daquele modo retratados” (DESBOIS, 2016, p.44). Com algumas disputas internas, a empresa começou a ter problemas para se manter, e algumas novas companhias surgiram, estimuladas pelo sucesso da Atlântida. O gênero começou a perder seu público quando os filmes pornô se popularizaram, nos anos 70, dando origem a outra vertente do cinema, a pornochanchada. Esse novo gênero não tinha cenas de sexo explícito, mas era detentor de um humor erótico (DESBOIS, 2016).

Dessa forma, partimos para o segundo grande período do cinema nacional, marcado pelo nascimento, em 1949, da empresa Vera Cruz, em São Paulo. A cidade ia bem economicamente e passou a ser um polo cultural no país, inspirados nos estúdios e produções estrangeiras, a empresa se desdobraria para alcançar um padrão técnico que se equiparasse a elas, mas também tinham o intuito de explorar a cultura brasileira, e o gênero mais explorado pela companhia foi o melodramático, mas também produziu filmes de comédia, com a contratação de Amácio Mazzaropi, apesar de terem tanto criticado esse gênero (DESBOIS, 2016).

Em quase toda a história de nosso cinema, podemos perceber a falta de reconhecimento e valorização com aqueles que vieram antes, e sempre com a ideia de que é necessário reconstruir tudo do zero. Esse foi um erro da Vera Cruz, que na negação do que veio antes, se recusou a contratar profissionais qualificados da área e que já tinham pertencido a outros estúdios (DESBOIS, 2016).

Não obstante as outras companhias, a Vera Cruz também buscava estruturar uma linha de produção industrial, e “venceu os primeiros prêmios internacionais de peso da história do cinema local” (DESBOIS, 2016, p.62). Aqui, vale a pena ressaltarmos o caso do filme “O Cangaceiro”, dirigido por Lima Barreto em 1953, que foi o primeiro grande sucesso brasileiro internacional, mas a gota d’água para a empresa, que vendeu os seus direitos internacionais para a Columbia Pictures. Por essa má administração contratual, a Vera Cruz não recebeu o altíssimo faturamento que o filme obteve, com seu sucesso estrondoso em vários países e com alguns prêmios conquistados, incluindo em Cannes como o de Melhor Filme de Aventura. A produção foi o início de um novo gênero no país: o western ou cangaço, trazendo o nordeste e o sertanejo para a cena do cinema nacional. O filme foi a gota d’água para a empresa pois, apesar de seu êxito, a Vera Cruz não conseguiu administrar suas dívidas e seus contratos, perdendo todos os

seus direitos sobre o filme. Portanto, com vida curta mas muito importante, a empresa fechou suas portas em 1954 (DESBOIS, 2016).

Outra empresa paulista também foi fundada na mesma época, a Maristela. Criada em 1950 e detentora de uma estrutura menor que a dos outros estúdios, chegou a produzir alguns filmes, impulsionando mais criações do gênero infantil, mas a empresa não conseguiu se manter por muito tempo e acabou sendo vendida à Kinofilmes, que manteve uma relação de vai e volta com os proprietários da Maristela. Acabou por fim sendo associada à Columbia Pictures, e pôde assim realizar algumas produções. Além dela, outra empresa paulista também foi criada, a Multifilmes, com uma estrutura montada por capital industrial de outros setores, e apesar da contratação de muita gente qualificada e a construção de estúdios estruturados, não foi suficiente para impedir seu fim (DESBOIS, 2016).

Essas empresas surgiram em um período de guerra e pós-guerra, e o aumento da globalização cooperou para isso, assim como uma maior movimentação em torno do cinema, com a realização de mais cineclubes, mais cursos, mais diálogos a respeito e inclusive rumores sobre a intenção de Vargas em criar um Instituto Nacional de Cinema (SCHVARZMAN, 2016).

1.3. Cinema Novo

Chegamos agora ao que pode ser considerado o movimento mais revolucionário de nosso cinema, representado pela angústia incessante dos cineastas em buscar retratar o que de fato seria a realidade brasileira, com todos os seus problemas e questões, à esse movimento, damos o nome de Cinema Novo. Nascido em 1961, o grande lema deles eram “uma ideia na cabeça e uma câmera na mão”, justamente na tentativa de mostrar que para realizar os filmes não era necessário a construção de grandes estúdios e produções, mas sim, o desejo por fazer arte e por tentar mudar a realidade, é por isso que é considerado um movimento altamente engajado (XAVIER, 2014).

Os cinema novistas e seu público, no geral, eram jovens brancos de classe média que tinham um olhar crítico sobre a realidade, apesar dessas produções nunca alcançarem de fato a população no geral. Lutando contra a colonização de nosso cinema e acreditando que essa arte deveria ser usada para combater os problemas sociais, menosprezavam as produções nacionais

anterior à eles, que não tinham essa proposta e eram feitos apenas para garantir o sucesso de público, ou seja, filmes industriais. Os cinema novistas buscavam inovar não somente na temática, como na forma; a estética dessas produções era diferente, experimentais, artísticas (XAVIER, 2014).

Esteticamente, esses filmes pretendem se aproximar o máximo possível da realidade, por isso a câmera na mão, que traz uma intimidade com o que está sendo retratado, o grande uso de elementos documentais, e contando com a participação de muitos não atores. O retrato da realidade nua e crua é chamada pelos cinema novistas de “estética da fome”, que na linguagem busca mostrar as enormes desigualdades presentes no país (XAVIER, 2014).

Contudo, apesar da importância desse movimento e do reconhecimento que ele obteve externamente, foi sufocado pela ditadura militar instaurada no país. Além de todas as dificuldades de sobrevivência em meio a um mercado dominado pelas produções hollywoodianas, os filmes sofreram censura e muitos cineastas foram exilados. Dentre os grandes nomes desse movimento estão: Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha e Cacá Diegues (DESBOIS, 2016).

O Cinema Novo teve grande repercussão externa, com filmes representando o Brasil nos maiores festivais de cinema internacionais, como no Festival de Cannes, e o cinema nacional começou a ganhar uma marca, um reconhecimento. Contudo, um dos maiores apontamentos e críticas à ele, é justamente o fato de que os cineastas ficaram tão presos em inovar na estética e tão preocupados em serem irreverentes, que as próprias questões trazidas perdem importância frente à isso (DESBOIS, 2016).

O Cinema Novo não perdurou por muito tempo, diante da repressão e do exílio de muitos cineastas, fazendo com que outros gêneros surgissem, já que a realidade não podia mais ser retratada fielmente, os artistas buscavam metaforizar as mensagens que queriam passar. Além disso, a produção de novelas estava se expandindo muito, e já na sua fase final, a tropicalista, o Cinema Novo buscava sempre trazer o nacionalismo para suas produções (DESBOIS, 2016).

Já nos anos 70, diante da maior repressão, surge um novo movimento, o chamado “cinema marginal” ou “udigrúdi”. As produções desse período continuavam sua busca por uma identidade nacional, tentando resgatar os primórdios do Brasil, por isso a temática indígena e a vida nas periferias foi muito retratada nessa nova fase. Contudo, ao contrário do Cinema Novo,

eles negavam uma linguagem europeizada, queriam um cinema que de fato chegasse ao grande público; com muito pouco investimento para a realização, mas também com o árduo desejo de retratar a realidade brasileira em suas entranhas (DESBOIS, 2016).

Foi uma fase muito importante para a história do cinema brasileiro, pois reivindicava uma identidade brasileira, um rompimento com a dominação cultural, com grande influência também de Paulo Emílio:

Esse também é o momento de *Cinema: uma trajetória no subdesenvolvimento* (1980), texto onde Paulo Emílio apontava a situação de dependência cultural e ideológica do cinema brasileiro em relação ao cinema americano e a necessidade de lutar contra essa ocupação colonial e estrangeira das telas e das consciências. (SCHVARZMAN, 2016.p.32)

Os cineastas dessa fase também sofreram muito com as censuras e perseguições políticas e muitos se exilaram. Como todos os outros movimentos da história do nosso cinema, o cinema marginal também não conseguiu sobreviver ao colonialismo e à falta de recursos, perdendo seu público para as pornografias, gênero com uma escala de produção em ascensão, tanto que, passou a produzir inúmeros filmes pornográficos também, fator esse que contribuiu para uma grande desvalorização do nosso cinema (DESBOIS, 2016).

1.4. Embrafilme

O começo da década de 60 foi um período produtivo para o cinema nacional, com mais inovações, mais investimento e mais reconhecimento internacional. A ditadura militar teve uma relação interessante com o cinema, a começar pelo fato de que muitas produções foram realizadas na década de 60 como um todo, sendo marcado como um período de efervescência artística, impulsionada e reprimida pelo contexto político-social. Já no fim da década de 60, os filmes cinemanovistas tinham um caráter tropicalista e viviam seus últimos momentos, e foi nessa fase que o cinema nacional viveu um paradoxo, ao mesmo tempo que a repressão militar endurecia muito com a implementação do AI-5, foi fundada também a Embrafilme, empresa responsável por administrar o audiovisual brasileiro, que conseguiu fomentar a indústria do audiovisual nessa época (DESBOIS, 2016).

Os militares não criaram a Embrafilme sem pretextos, o intuito era utilizar o audiovisual para criar uma maior aceitação do regime e também como um meio de legitimá-lo, e durante o seu funcionamento a empresa financiou e distribuiu muitos filmes, especialmente aqueles que

traziam fatos históricos, eram nacionalistas ou que traziam a temática indianista retratada por meio de romances, como as adaptações de José de Alencar. Além disso, a pornochanchada e a pornografia também são favorecidos nesse momento, visto que não se podia produzir filmes muito críticos e era conveniente para os militares aceitarem esse gênero (DESBOIS, 2016).

No entanto, a Embrafilme teve as suas desavenças com o regime, afinal, ela conseguiu obter uma certa independência com a direção de Roberto Farias, tendo êxito em lançar alguns filmes com sucesso de bilheteria e incorporando alguns elementos da pornochanchada; além da alta produção de filmes nacionalistas, exigência do regime militar. Os anos 70 foram favoráveis ao cinema nacional, com a criação, em 1972, do “primeiro Festival de Cinema Brasileiro, em Gramado, que viria a se tornar o mais importante festival sul-americano” (DESBOIS, 2016, p.227). Além de que houveram políticas positivas voltadas para o mercado audiovisual. No fim da década de 70 e começo dos anos 80, a Embrafilme chega a produzir alguns filmes com tom mais liberal e com debates sociais, ganhando espaço nos festivais internacionais. Devido a disputas internas, a saída de Roberto Farias, e as inúmeras crises que o país enfrentava, a Embrafilme entrou em decadência nos anos 80, apesar de ainda realizar alguns filmes, sendo “a maioria é erótica, pornográfica ou experimental” (DESBOIS, 2016, p.259).

Assim, com a extinção da Embrafilme e ascensão e popularidade dos programas de televisão, o cinema nacional entra em uma crise muito grave. A publicidade investia pesadamente nesse novo meio de comunicação, vendo um bom retorno financeiro, além de que as novelas caíram no gosto popular e o país se tornou uma referência mundial na produção desse gênero (DESBOIS, 2016).

É impossível também desvincular o cinema brasileiro da grande emissora Rede Globo, afinal, segundo Ghil:

Nascida em 1965, a Rede Globo foi a principal beneficiária das políticas governamentais vigentes e da formação dessa infraestrutura por parte do regime militar. A empresa inseriu-se no projeto nacionalista e autoritário pós-64, enquanto a produção cinematográfica não recebia a mesma estrutura. (GHIL, 2021, p.53).

É devido a isso que;

O cinema no Brasil, em seus mais de cem anos de história, não conseguiu tornar-se uma atividade econômica sustentável e permanente, ou organizar-se como uma indústria. O cinema nacional teve ciclos de produção comerciais importantes, muitas vezes em sistema de estúdio e reproduzindo uma estética e linguagem hegemônica, como a Cinédia (década de 1930), as chanchadas da Atlântida (1940-1950), Vera Cruz (1950-1960), até mesmo durante a vigência da Embrafilme (1969-1990), entretanto, todos esses ciclos foram interrompidos por momentos de instabilidade política. (GHIL, 2021, p.51).

1.5. Crise e Retomada

Dessa forma, a situação não estava nada boa para o audiovisual brasileiro; contudo, ela piorou muito com o governo de Fernando Collor de Mello, que marcou um período fatal para o cinema nacional. Assumindo a presidência em 1990, Collor realizou cortes de qualquer investimento a essa indústria, extinguindo inclusive o próprio Ministério da Cultura, que passou a ser Secretaria, isso fez com que no ano de 1992 nenhum filme fosse produzido no país, somente exhibições de filmes realizados nos anos anteriores; segundo Marcela Ignácio:

Em um curto período de tempo foram extintos: Embrafilme, Fundação Pró-Memória, Conselho Nacional de Cinema (CONCINE), e a Fundação do Cinema Brasileiro (FCB). Além disso, o Centro Técnico Audiovisual (CTAV) passou a ser incorporado à Funarte, e a Fundação Biblioteca Nacional incorporada à Secretaria de Cultura. (IGNÁCIO, 2019, p.6)

O que ainda era produzido no país durante essa fase eram os curtas-metragens, vistos como uma possibilidade de continuar trabalhando em um momento como esse, o que acabou possibilitando uma maior experimentação artística e uma participação importante das mulheres cineastas, que futuramente passam a produzir longas-metragens. E esses filmes ficavam, no geral, no circuito dos festivais, alguns desses festivais inclusive iniciados nessa época (IGNÁCIO, 2019).

Foi um período muito conturbado para o país como um todo, enfrentávamos sérios problemas com a inflação e o endividamento externo, e diante do Plano Collor e das denúncias de corrupção, o presidente foi impeachmado em 1992. É inserido nesse contexto, que partimos para outro movimento do cinema brasileiro, conhecido como Retomada, que teve início em 1994 com o lançamento audacioso do filme “Carlota Joaquina, princesa do Brazil”, de Carla Camurati. (DESBOIS, 2016).

Devido à paralisia nas produções cinematográficas geradas pelo governo Collor, o nosso cinema já fragilizado e colonizado, sofre uma abertura ainda maior para o mercado estrangeiro. Somente em 1992, já no governo de Itamar Franco, que é decretada uma nova lei de apoio à essa indústria: a Lei do Audiovisual, que é uma lei de incentivo fiscal na qual, segundo Ikeda, “o agente que aponta recursos não é meramente um ‘incentivador’, como na Lei Rouanet, e sim um ‘investidor” (DESBOIS, 2016).

Juntamente a isso, foi criada no Rio de Janeiro, uma empresa referência de distribuição de filmes, a RioFilme, muito importante para esse período da Retomada. Pouco a pouco novas produções vão sendo realizadas, enfrentando e mesclando a influência que a televisão tinha sobre o público e sobre a própria linguagem do audiovisual. A Retomada obteve grandes sucessos, conquistando o público com suas comédias, muitas produzidas pela Globo Filmes; por seus filmes infantis, como os Trapalhões e os filmes da Xuxa (DESBOIS, 2016).

1.6. “Novíssimo” cinema brasileiro

O cinema nacional, como vimos, já passou por diversas fases, movimentos e inúmeros esforços para se consolidar e se manter como uma indústria. Após a Retomada, muito se é debatido sobre o cinema brasileiro contemporâneo, claro que contando com certas polêmicas, alguns pesquisadores retratam esse momento, do início dos anos 2000 até talvez os dias de hoje, como o “novíssimo” cinema brasileiro (OLIVEIRA, 2014).

Muito do nosso audiovisual contemporâneo conta com uma gama de filmes independentes produzidos em várias regiões do país, mas que geralmente não chegam a entrar em circuitos comerciais, ficam restritos aos festivais de cinema nacionais e a um público muito restrito, esses filmes contam com um orçamento muito baixo e são produzidos por equipes relativamente reduzidas. O termo “novíssimo” é usado para designar justamente essas produções realizadas por jovens diretores, que estão dentro desse circuito independente e de festivais (OLIVEIRA, 2014).

O reconhecimento em festivais (seja por premiações ou por fazer parte de seleções oficiais), e especialmente nos internacionais, está fazendo com que, aos poucos e timidamente, esse cinema vá se tornando mais conhecido – ou menos desconhecido no país, passando até mesmo a ser noticiado pela grande imprensa. (OLIVEIRA, 2014, p.10)

Contudo, a concordância em denominar o cinema brasileiro contemporâneo dessa forma não é um consenso, até porque é um movimento recente, com muita variedade, e existe o questionamento se isso sequer pode ser encarado como um movimento (OLIVEIRA, 2014).

Desde a Retomada, o cinema nacional passou a ser encarado de uma forma mais industrial, passou a se ancorar em grandes orçamentos e produções e a utilizar de mecanismos de isenção fiscal e de leis de apoio, ao mesmo tempo em que vimos crescer muito a produção desses filmes independentes. É interessante analisar a forma com que esses filmes da pós

retomada contrastam com o cinema independente, afinal, os primeiros eram feitos para um circuito mais comercial, levando em consideração também a necessidade de sobrevivência em meio a uma quase extinção do cinema nacional. Enquanto que, o cinema independente questionava e saía do eixo tradicional comercial, contando com baixo orçamento e trazendo provocações críticas em suas produções (OLIVEIRA, 2014).

Como já exposto no primeiro capítulo, é impossível dissociar o cinema brasileiro da atuação da emissora Rede Globo, que até hoje é extremamente ativa e relevante no audiovisual nacional, segundo Ghil (2021):

Em 1998, quando a Globo anunciou a abertura de uma divisão voltada para a coprodução de filmes, foi iniciada uma nova etapa do cinema comercial brasileiro e que marcaria a sua dominação de mercado nas décadas seguintes, principalmente após os instrumentos de fomento da Lei do Audiovisual. Além de controle da audiência televisiva, a Globo, através da Globo Filmes, passou a ocupar a maior parte das salas de cinema do parque exibidor. Criado pelo diretor Guilherme Prado, o termo *globochanchada* passou a definir o cinema mais popular e comercial feito no Brasil. Comédias, despreocupadas com questões sérias ou gerarem debates intelectuais, protagonizadas por atores famosos, com linguagem e estética que lembram a TV ou o cinema publicitário. (GHIL, 2021, p.54).

Segundo Maria Carolina Vasconcelos, algumas características marcam as produções desses últimos anos, mesmo com a amplitude de variedades, e essas características giram em torno do fator social;

Num sentido mais amplo, esses novos realizadores têm em comum sua faixa etária (eles têm hoje, em sua maioria, entre 30 e 40 anos), uma inserção no campo do cinema que se dá num mesmo momento histórico (o que configura dificuldades e possibilidades específicas de atuação), o fato de estarem sediados principalmente em capitais (e, notadamente, em capitais que não se restringem a São Paulo e Rio de Janeiro, polos mais tradicionais da produção cinematográfica), a passagem pela universidade, e, por fim, o fato de compartilharem as novas possibilidades de produção e circulação de conteúdos audiovisuais trazidas pelos avanços tecnológicos (principalmente pelas novas ferramentas de gravação e edição e pela disseminação da internet). Por conta dessas características, definimos o “novíssimo” cinema como uma geração, não no sentido estético, mas no sentido sociológico do termo. (OLIVEIRA, 2014, p.15)

Esse contraste já mencionado entre as grandes produções realizadas na Retomada e as produções independentes é um fator que marca bastante o “novíssimo” cinema; pois tanto os meios de produção eram extremamente diferentes, quanto os meios de circulação também, pois eles geralmente são mandados para festivais internacionais, ganham reconhecimento e depois retornam ao país, onde ficarão restritos à esse circuito pouco conhecido, como já foi mencionado (OLIVEIRA, 2014).

Outro grande problema do cinema brasileiro, especialmente a partir da Retomada, é a distribuição e comercialização das produções nacionais; o foco econômico e o destino do orçamento público para esse setor vai para sua produção, mas não obtém o retorno final do mercado, e muitas vezes são produções com alto orçamento, mas que não chegam até o público, por isso também esse “novíssimo” cinema, busca outras formas de circulação, segundo Oliveira:

Nossa observação mostra que são dois os caminhos de reconhecimento mais típicos da “novíssima” geração: o primeiro, pelo qual se conquista primeiro o reconhecimento internacional (por exemplo, entrando em seleções oficiais ou sendo premiados em festivais internacionais, ou sendo contemplados por fundos de financiamento internacionais) para depois “passar a existir” no cenário nacional. O segundo caminho, não excludente, é o da criação dos “circuitos próprios” (mostras, festivais e outras instâncias de legitimação e circulação) que, aos poucos, vão se tornando referências no grande campo do cinema. (OLIVEIRA, 2014, p.54)

Desde o início dos anos 2000, vem aumentando cada vez mais o número de lançamentos nacionais, acompanhado também com um aumento do público. Isso se deve há uma série de fatores, mas especialmente a criação e consolidação da Agência Nacional do Cinema (Ancine), aos investimentos públicos que permitiram a indústria do audiovisual crescer e contar com uma certa estabilidade, condição essa que se alterou muito nos últimos anos, mas vamos adentrar mais afundo no próximo capítulo. Devido a esses fatores, cursos profissionalizantes e superiores de cinema também aumentaram pelo país (OLIVEIRA, 2014).

Portanto, essa nova geração que surge, do “novíssimo” cinema, questiona justamente esse modelo de produção industrial que era posto em prática, tendo uma visão do cinema mais como arte do que como uma mercadoria. A tecnologia viabilizou a produção de muitas obras independentes, tanto na parte de produção quanto na difusão do trabalho pronto. (OLIVEIRA, 2014). Além disso, a tecnologia propiciou uma mistura estilística com produções estrangeiras, devido ao aumento da globalização e também a expansão dos streamings, várias estéticas e temáticas se misturam, tanto de interpretação, quanto em termos técnicos e artísticos (ROSSINI, LABRE DE OLIVEIRA, NILSSON, ALMEIDA, 2016).

Outra característica peculiar é o fato que, devido também aos fatores tecnológicos, a produção cinematográfica não ficou restrita ao eixo Rio-São Paulo, ela se difundiu pelo país, tendo outros estados se destacado, também contando por vezes com os editais municipais e estaduais, como é o caso de Pernambuco (ROSSINI, LABRE DE OLIVEIRA, NILSSON, ALMEIDA, 2016).

Para essa pesquisa, vamos analisar as produções cinematográficas também como produções discursivas políticas, e a forma como o que estamos denominando de “novíssimo” cinema, se contrapõe, discursivamente, com as narrativas promovidas pelo Governo Bolsonaro entre os anos de 2018-2021; especialmente no que tange a imagem que se tenta promover do Brasil no exterior.

Capítulo 2: O cinema pela ótica da análise de discurso

2.1. Abordagem conceitual

A indústria cinematográfica pode ser entendida sim como uma vertente do entretenimento, mas não apenas. Antes de tudo, o cinema é uma expressão artística, que devido a alguns fatores que vamos analisar mais a fundo, se tornou uma prática social e discursiva. Atualmente, as grandes indústrias cinematográficas conseguem fazer produções em larga escala e atingirem públicos inimagináveis, mundialmente. O audiovisual passou a integrar a vida das pessoas no geral, especialmente após os anos 60, com o avanço da tecnologia, a literatura perdeu muito público para essa nova arte. As produções passaram a ser estudadas, ser temas de pesquisas, materiais inclusive históricos e educativos; por isso é impossível analisar o cinema como somente entretenimento, vamos passar a entendê-lo como uma prática social (TURNER, 1997).

Nos primeiros entendimentos sobre a linguagem do cinema, haviam muitas dúvidas sobre como essa estética funcionava, se seria possível construir uma linearidade cronológica de uma história, ou se seria possível representar a passagem do tempo como ele realmente é. Dentro dessa busca por compreensão, Serguei Eisenstein, um grande cineasta, afirmava:

De acordo com sua teoria, o significado do filme é produzido quando o espectador contrasta ou compara as duas tomadas que compõem uma montagem (a junção física de duas tomadas distintas na emenda do filme). Eisenstein não estava interessado em simplesmente reproduzir a realidade que tinha filmado; ele queria usar essas imagens para criar algo novo. Na sua visão, dois pedaços de filme, de qualquer tipo, ao se juntarem inevitavelmente combinam-se num novo conceito, numa nova qualidade, que surge da justaposição. Essa nova qualidade é construída pelo espectador. Assim, a tomada de um rosto, seguida de uma outra tomada, desta vez de uma fatia de pão, poderia criar a ideia da fome pela combinação das tomadas. Os significados gerados pela montagem são mais do que a soma de suas partes, e a técnica de edição que produz a montagem é a técnica básica de estruturação da composição cinematográfica. (TURNER, 1997, p.39).

Dessa forma, passou-se a entender a linguagem do cinema não como um retrato do mundo, mas como um agente provocador de transformações neste, diante de uma abordagem formalista (TURNER, 1997). Para aprofundarmos a discussão, vamos analisar o cinema também pela ótica da análise de discurso de Michael J. Shapiro, professor de Ciências Políticas e pesquisador principalmente no que tange as relações do cinema com as teorias políticas. Para ele, o cinema é uma forma de expressão muito complexa, pois é composta de muitos fatores que, em conjunto, fazem a obra acontecer; é de fato, uma composição de elementos como

atores, imagens, cenário, iluminação, trilha sonora, transições, enfim, é uma arte que demanda um trabalho coletivo e estético muito grande (SHAPIRO, 2019).

O interessante da cinematografia e como podemos enxergá-la como uma produção de discurso, segundo Shapiro, é tomar o filme como uma narrativa que pode ser visualizada de forma escrita, por isso que também pode ser vista como uma forma literária, levando em consideração a relação entre esses vários elementos de imagens e composição de uma obra (SHAPIRO, 2019).

Uma das grandes correlações entre o cinema e a teoria política é justamente o fato de que as duas coisas são altamente afetadas e inspiradas por grandes eventos históricos, que alteram os rumos tanto de um quanto de outro, mas não necessariamente são afetados pelo mesmo evento, sendo assim, o cinema não é apenas um ator passivo que recebe influências, como também é um ator capaz de afetar a realidade por meio de suas produções discursivas. Isso quer dizer que o cinema está envolvido com a produção de discursos, de opiniões e ao analisar as percepções históricas. Por meio de suas narrativas, traduzem a percepção de uma época, podendo promover reflexões críticas, sendo isso feito propositalmente e/ou causado por meio do entretenimento (SHAPIRO, 2019).

Há várias maneiras de expressar sentimentos e percepções no audiovisual, pois é uma linguagem predominantemente visual e sonora, então, por vezes, o diretor pode optar por utilizar determinadas cores e iluminações, ou explorar a edição do material de formas diferentes, e tudo isso interfere na concepção e recepção que o espectador vai ter daquilo que está assistindo (SHAPIRO, 2019).

Existe um conceito cunhado por Cesare Casarino que explica a relação do cinema com a filosofia, pode ser traduzido como “filopoesia”, em síntese, a arte que gera novas maneiras de provocar reflexões, de formas potentes e diferentes. É a relação estabelecida entre filosofia e literatura, mas isso pode ser aplicado no cinema também ao analisarmos esta arte como uma forma de gerar pensamentos críticos e questionar os padrões pré-estabelecidos. Shapiro também analisa a forma como o cinema interfere diretamente na formação do sujeito, entendendo que este está em constante mudança. Nessa obra, no caso, ele analisa especificamente o diretor Lars Von Trier, compreendendo a maneira com que seus filmes, ao apresentar certos estereótipos, provocam e geram pressão em algumas ideias e movimentos políticos (SHAPIRO, 2019).

O autor conta também com uma grande experiência por já ter participado e integrado bancas julgadoras de alguns festivais de cinema, por isso, traz o audiovisual em suas pesquisas como uma forma de repensar as representações do mundo, afinal o “cinema proporciona uma veracidade empírica superior a outras formas de percepção gerenciadas” (SHAPIRO, 2008, p.5, tradução da autora).

Na obra “Cinematic Geopolitics”, Shapiro traz uma reflexão sobre como o audiovisual pode romper com a estrutura padrão de percepção humana, pois “o cinema não tem como modelo uma percepção subjetiva natural...porque a mobilidade de seus centros e a variabilidade dos seus enquadramentos levam sempre a restaurar zonas acentradas e desenquadradas” (SHAPIRO, 2008, p.6, tradução da autora). Ou seja, o cinema rompe com o padrão de uma concepção estável, pois ele não é previsível e pode variar muito de acordo com o diretor. Por exemplo, ao querer passar uma informação para o espectador, o cineasta poderá se utilizar de várias formas para fazer isso, mas todas dentro de um espaço cinematográfico; tudo o que está envolvido na produção de uma cena, influenciaria na percepção que se quer causar no receptor daquela mensagem. Portanto, o foco não está no sentimento propriamente, mas na forma como ele pode ser retratado (SHAPIRO, 2008).

Shapiro também discorre sobre a questão de como o retrato de um indivíduo pode englobar e questionar como a sociedade se articula, muito além de somente narrar histórias individuais; “é também importante reconhecer que um filme, como uma extensão de análise crítica, provê uma política pedagógica que excede o drama de vidas individuais” (SHAPIRO, 2008, p.41, tradução da autora).

Dessa forma, a proposta dessa pesquisa é analisar alguns filmes brasileiros que podem ser enquadrados dentro da perspectiva do “novíssimo” cinema nacional e que dialogam diretamente com o intuito desse trabalho de entender como esses filmes produzem narrativas em contraponto ao discurso formulado pelo atual Governo Bolsonaro, com especial foco para sua circulação no âmbito internacional, visto que essas obras entraram no circuito de festivais internacionais. Dessa forma, para entender mais a fundo as reflexões de Shapiro, é necessário compreendermos também os elementos fundadores da Análise do Discurso.

Até a publicação, em 1969, da obra “Análise Automática do Discurso (AAD), de Michel Pechêux, a linguística era um campo predominantemente dominado pelos estruturalistas, que viviam o seu auge na França, e tinham uma visão altamente formal e tradicional da linguagem. Contudo, foi uma década de importantes transformações históricas, com o avanço de ideias

marxistas e um desenvolvimento grande no campo da linguística. (MUSSALIM, 2001). E isso foi refletido profundamente nas ciências humanas, a França vivia o Movimento de Maio de 68, na qual houve uma eclosão de novas ideias e exigências por mudanças clamadas por uma série de protestos, majoritariamente composto por jovens. Além disso, outra área de estudo crescia, a psicanálise, fator esse que influenciou diretamente na formação da análise do discurso (INDURSKY e FERREIRA, 2005).

De forma irreverente, Pechêux via na análise de discurso uma forma de romper com uma língua padronizada, com uma leitura positivista da linguagem, e propondo a enxergá-la como um campo rico e complexo, que engloba muitos elementos do materialismo histórico e da psicanálise. De acordo com Indursky e Ferreira:

A rigor, o que a AD faz de mais corrosivo é abrir um campo de questões no interior da própria linguística, operando um sensível deslocamento de terreno na área, sobretudo nos conceitos de língua, historicidade e sujeito, deixados à margem pelas correntes em voga na época. (INDURSKY e FERREIRA, 2005, p.14).

Rompe-se também com a concepção de sujeito, que, de acordo com os estruturalistas, era estável, e “excluído, pois ele era um elemento suscetível de perturbar a análise do objeto científico, a língua objetivada, padronizada”. (INDURSKY e FERREIRA, 2005, p.13). A análise do discurso quebra com essa concepção, ao entender que o sujeito nasce da junção entre a psicanálise e o materialismo histórico, e “o que vai fazer a diferença desse sujeito é o papel de intervenção da linguagem” (INDURSKY e FERREIRA, 2005, p. 15). Isso significa que uma análise de discurso pode ser feita por meio de brechas, de falhas na linguagem, cometidas de forma inconsciente, juntamente com toda a historicidade presente no indivíduo que está discursando, e quais possibilidades de interpretação podem surgir por meio disso (INDURSKY e FERREIRA, 2005).

Os sentidos que podem ser extraídos de um discurso estão associados com a ideologia de quem os pronuncia, e isso faz com que o sujeito, além de ser afetado pelas ideologias que o cercam, chamadas de formação discursiva, também as afetam diretamente com o seu discurso. Sendo assim, segundo Mussalim, “o sujeito não é senhor de sua vontade; ou temos um sujeito que sofre coerções de uma formação ideológica e discursiva, ou temos um sujeito submetido à sua própria natureza inconsciente” (MUSSALIM, 2001, p.134).

Além de que, o fato da Análise de Discurso englobar outros campos do conhecimento não significa que ela é interdisciplinar, segundo Indursky e Ferreira, isso seria uma visão

reducionista. Pechêux vê na linguagem a possibilidade do indivíduo cometer falhas, e essas falhas que são passíveis de serem analisadas,

(...) as transgressões da língua se dariam pelo equívoco, como pontos de deriva e lugar do impossível; as transgressões do discurso se dariam pela ruptura dos sentidos sedimentados e a conseqüente emergência de novos sentidos; as transgressões do sujeito se dariam pelo inconsciente e se manifestariam na língua, enquanto “tropeços” do sujeito; e as transgressões da história, se dariam pela contradição. (INDURSKY e FERREIRA, 2005, p.20).

A linguagem, para a Análise do Discurso, vai muito além de regras e formalismos, ela é repleta de complexidades, tendo inúmera relações interdiscursivas que podem determinar as formações de discursos, e sem olhar para essa junção do sujeito da psicanálise e do sujeito do materialismo histórico, não é possível estabelecer relações de sentido nos discursos. Como Mussalim afirma,

(...) o sentido vai se constituindo à medida que se constitui o próprio discurso. Não existe, portanto, o sentido em si, ele vai sendo determinado simultaneamente às posições ideológicas que vão sendo colocadas em jogo na relação entre as formações discursivas que compõem o interdiscurso. (MUSSALIM, 2001, p.132).

Dessa forma, sendo o cinema uma ferramenta de produção discursiva, por meio de sua análise poderemos capturar que tipo de arte está sendo produzido no país atualmente e como esses filmes nos representam internacionalmente, em contraste com a imagem que os discursos gerados pelo Governo Bolsonaro tentam perpassar.

2.2. Filmes analisados

Primeira obra: “7 Prisioneiros”, dirigido por Alexandre Moratto

O filme de Alexandre Moratto, já estreou em 2021 ganhando prêmio de Melhor Filme em Língua Estrangeira e uma indicação ao Prêmio da Audiência, no Festival Internacional de Cinema de Veneza, o festival de cinema mais antigo do mundo. Também foi indicado ao Prêmio de Melhor Filme Internacional no NAACP Image Awards (IMDB, 2022).

O filme produzido pela Netflix, conta com uma equipe e um elenco de peso e retrata a história de um jovem, chamado Mateus, vindo de uma situação muito humilde em uma pequena cidade no interior, em uma condição de vida precária na qual ele se aflige com sua mãe tendo que trabalhar exaustivamente, mesmo sendo uma senhora e tendo problemas de saúde.

Convidado por um conhecido para ir trabalhar em São Paulo, ele se junta a mais três jovens em condições similares, que aceitam a proposta que parecia muito convidativa a princípio, pois prometia uma mudança de vida para eles e suas famílias (7 PRISIONEIRO, 2021).

Assim, cheios de expectativas, os rapazes são levados direto para um ferro velho, onde não demoram para perceber que há algo de muito esquisito ali, pois eles trabalham exaustivamente, dormem e vivem no local em condições péssimas, e não recebem nada por isso. Ao questionar sobre o salário, Mateus é agredido e o dono do ferro velho deixa muito claro a situação de trabalho escravo, uma vez que eles não podem ir embora pois tem uma “dívida” a pagar. Uma pouca quantidade de dinheiro entregue as suas famílias quando eles foram para São Paulo, como um “adiantamento”; a alimentação, a carona que eles pegaram para chegar no trabalho, a moradia, enfim, o chefe fez uma lista com inúmeras dívidas que eles nunca conseguiriam quitar (7 PRISIONEIRO, 2021).

Dessa forma, eles tentam planejar maneiras de sair dali, mas percebem que o buraco é muito mais embaixo do que imaginavam, a rede de tráfico humano conta com a presença de uma série de pessoas, tornando qualquer esperança de saírem dali cada vez mais distante. Policiais, as trabalhadoras da padaria, o motorista e o político; todos sabem e cooperam para que o trabalho escravo continue. Em determinado momento do filme, Mateus está no carro com o patrão, Luca, e pergunta se tem muitas pessoas nessas condições, ao que ele responde “o suficiente para manter a cidade de pé” (7 PRISIONEIRO, 2021).

No decorrer do filme, vão sendo exibidas as terríveis condições em que eles são expostos, como ficar dias sem poder tomar banho, não comer direito e não ter contato algum com o mundo exterior. Contudo, Mateus convence os colegas de que é possível fazer um acordo com o patrão para que eles quitem a dívida e retornem para suas casas, sem alternativa, os garotos concordam. Mas o chefe vai ganhando confiança no jovem e vai inserindo ele, pouco a pouco, no mercado do tráfico, até o ponto em que ele já não dorme mais com os colegas, tem as próprias chaves das portas, tem sempre que acompanhar o patrão na busca de mais trabalhadores, e até mesmo em determinado momento, passa a frequentar festas e reuniões familiares do chefe. Até o ponto em que ele não pode mais ficar perto dos trabalhadores, porque estes o enxergam como um traidor (7 PRISIONEIRO, 2021).

O filme inteiro é muito denso, mas algumas cenas são muito marcantes, como um diálogo que Mateus tem com Luca no escritório do ferro velho, em que o jovem diz querer a

liberdade, e o patrão questiona o porquê ele quer ser livre, afinal, se sair de lá vai passar fome e voltar pra uma situação precária de vida (7 PRISIONEIROS, 2021).

O filme expõe a gravidade de um problema que está longe de ser resolvido no país, mostrando as condições de trabalho escravo em que são submetidas inúmeras pessoas, e revelando também a grande teia de corrupção por trás, em todas as instituições sociais, o que tira toda a perspectiva desses trabalhadores de escaparem de lá um dia.

Além disso, o filme traz muitas provocações morais, como o fato de a mãe de Luca saber das atrocidades do filho, mas lidar bem com isso por que ele é um ótimo filho e provedor, e no fim é isso que importa; nos leva a pensar que o individualismo é tão grande nesse sistema em que vivemos, que não importa como a pessoa conquista o pão de todo dia, contando que ele esteja na mesa, não interessa os meios que levaram ele até ali. Por fim, o próprio destino de Mateus, que era uma pessoa eticamente muito correta, mas os caminhos que foi tomando o levaram a se tornar a pessoa que ele mesmo mais repudiava.

A obra dialoga muito com o momento em que vivemos no país, pois além de ser um tema muito recorrente e uma realidade muito presente no país; podemos, como Shapiro discorre, analisar por meio de uma história individual, a dinâmica de toda uma sociedade, sendo essa excludente, extremamente desigual, corrupta e altamente individualista. Escancarando um sistema tão cruel, que deixa claro o que é necessário para prosperar. É um assunto necessário, pois vemos cada vez mais a precarização do trabalho e a falta de legitimidade de nossas instituições públicas; provando internacionalmente como nossa arte é forte e contestadora.

Segunda obra: “Bacurau”, dirigida por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles

O filme de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles foi um sucesso de crítica e público, recebendo inúmeras indicações e prêmios em diversos festivais, nacionais e internacionais, como o famoso e tão disputado Prêmio do Júri no Festival de Cannes, em 2019 (IMDB, 2022).

A obra é altamente detalhista e repleta de críticas e provocações, e isso está presente desde o princípio, com a chegada de Teresa, uma ex moradora da pequena cidade de Bacurau, que volta para sua terra para o enterro de sua avó, uma figura matriarcal muito reconhecida no povoado. Ela chega por meio de uma carona de um caminhão pipa, revelando um problema

sério no sertão brasileiro, que é o da seca e má distribuição de água, como também revela o descaso político pela região, que será mais aprofundado no decorrer da trama, mas no começo já é possível ver, pela estrada em péssimas condições, pelo recebimento de remédios vencidos e por um carregamento de livros, provavelmente descartados por outras instituições, tudo relatando que Bacurau, assim como muitas cidades brasileiras sofrem com o descaso das autoridades, e recebem apenas o “lixo” que restou (BACURAU, 2019).

Fica claro também desde o princípio, que se trata de uma comunidade muito unida, com um senso de coletividade e respeito grande, com cada um desempenhando sua função na cidade. Mas logo começam a acontecer coisas estranhas no povoado, com um dos personagens principais, Plínio, vendo que Bacurau não está mais aparecendo no mapa, seguido por moradores avistando drones ali por perto, uma tragédia em uma fazenda vizinha e o caminhão pipa chegando todo furado de bala (BACURAU, 2019).

A partir daí, o conflito passa a se desenrolar mais claramente, com a chegada de forasteiros vindos do sul, elemento escolhido para fazer uma provocação em relação aos preconceitos regionais sofridos pelos nordestinos e pela população marginalizada em geral, esses personagens ajudam um grupo de estrangeiros que vieram ao Brasil para, literalmente, brincar de caçar pessoas. Essas pessoas procuram regiões em que acreditam que ninguém vai se importar com o que acontece por lá, e arquitetam toda uma estratégia para aniquilar a população e fingir que aquele lugar nunca sequer existiu (BACURAU, 2019).

Contudo, os caçadores são surpreendidos pelo que a população de Bacurau é capaz de fazer para revidar aos seus ataques, segundo Thebas: “de forma muito clara, a obra coloca o Nordeste, e principalmente o Sertão, em um lugar de resistência a um Estado que consegue ser omissivo na mesma medida que é opressor” (THEBAS, 2022).

O filme tem críticas sociais muito claras e coloca não somente o sertão, mas o Brasil, em um lugar de força, de não se submeter as vontades dos estrangeiros. Além de que a obra expõe e levanta temas muito atuais, como na cena em que é exibido em uma televisão um anúncio de execuções públicas, inferindo que o país estaria vivendo um momento autoritário e de instabilidade política; ou o fato do prefeito só aparecer na cidade quando é véspera de eleição; “o filme inverte a lógica imperialista e racista do cinema dominante ao colocar um povo sertanejo na posição de se defender dos cruéis vilões (brancos) que acabam por serem aniquilados sem qualquer arrependimento” (THEBAS, 2022).

O filme teve uma trajetória, nacional e internacional, de muito sucesso, sendo indicado a 73 prêmios e tendo vencido 52, incluindo o Prêmio do Júri para os diretores do filme (IMDB, 2022).

Terceira obra: “Sócrates” dirigido por Alexandre Moratto

Sócrates é um soco no estômago, o filme já começa com uma cena extremamente densa, a morte da mãe do personagem principal, que é um garoto de quinze anos, cujo nome dá título ao filme, e que mora em uma periferia no interior de São Paulo, além de ser negro e gay (SÓCRATES, 2019).

Com a morte da mãe, Sócrates se vê completamente perdido, pois não quer ir para um abrigo de menores de idade, mas também se depara com uma série de questões, se vendo rejeitado pela sociedade de todas as formas possíveis. Para conseguir pagar o aluguel, ele tenta substituir sua mãe em seu emprego, ocultando a sua morte e alegando que ela estava doente e não conseguia ir trabalhar, por isso ele estava em seu lugar; mas quando o chefe descobriu do falecimento, disse à Sócrates que não poderia deixar ele continuar lá, pois era menor de idade (SÓCRATES, 2019).

O menino parte então em busca de outras oportunidades de emprego, mas é negado em todas elas, e isso vai causando cada vez mais angústia na personagem e no espectador, que se vê de mãos atadas com a impossibilidade de estudar e também de trabalhar. Até que é chamado para um serviço informal em uma construção civil, e lá se vê envolvido com um rapaz, uma relação que inicialmente é causada por um desentendimento que desemboca em uma briga e depois se revela um caso amoroso, em que fica evidente uma relação interessante em que o afeto é demonstrado de uma maneira crua, da mesma forma com que o filme representa tudo na jornada de Sócrates, sem floreios, uma realidade difícil de engolir (CARMELO, 2022).

O filme é curto, mas a história angustiante parece não ter fim, é um eterno ciclo de um jovem querendo ter uma vida honesta e também ter relações de afeto, mas se vendo impossibilitado de todas as formas, incluindo também a relação conflituosa que tem com seu pai, com quem ele não pode contar mesmo diante de todas as dificuldades. Ao passo que, o filme não é carregado de lamentação, assim como o próprio personagem, que aguenta firme e segue seu caminho (SÓCRATES, 2019).

Essa obra reflete muito a potência do cinema nacional, que retrata a realidade de uma forma nua e crua, mostrando como é a vida de quem é marginalizado e se vê rejeitado de todas as maneiras, e que se vê impossibilitado de sair desse ciclo de dificuldades. Realidade essa da maioria da população do país, problema agravado pela extrema desigualdade social. É uma obra interessante de se assistir nos tempos atuais, onde temos um personagem negro e homossexual, e no governo, um presidente com falas explicitamente homofóbicas e racistas, perpetuando e legitimando preconceitos.

A obra fez uma extensa trajetória internacional e nacional no circuito dos festivais, acumulando uma série de prêmios e indicações, sendo um dos mais representativos, externamente, o prêmio de “Someone to Watch” no Independent Spirit Awards, assim como duas indicações no mesmo festival; e deixou sua marca em outros grandes festivais (IMDB, 2022).

Quarta obra: “Marighella”, dirigido por Wagner Moura

Marighella é talvez o filme mais difícil de se analisar aqui, não pelo enredo em si, mas pelas implicações e dificuldades que a obra teve em seu processo de lançamento no Brasil. Uma produção com orçamento relativamente alto, baseada no livro de Mario Magalhães, e com um tema muito polêmico diante de um momento com tamanhas instabilidades políticas (IMDB, 2022).

O filme é um recorte biográfico dos últimos anos da vida de Carlos Marighella, um guerrilheiro ativo na luta armada revolucionária contra o regime militar. Primeiro filme dirigido por Wagner Moura, o que proporciona uma experiência estética diferente, ao ter um ator diretor, que tenta aproximar o espectador das personagens, tornar as cenas mais vívidas (IMDB, 2022).

Bella Camero, atriz do filme, em entrevista à Rede TVT, relata que “mais do que julgar, é preciso conhecer Marighella” (CAMERO, 2021. Informação verbal). Isso fica claro na narrativa, que mostra também as fraquezas, as incertezas, e as inúmeras renúncias pessoais que as personagens envolvidas na luta armada vivenciaram em nome de algo que consideravam maior, a coletividade. Para além da história pessoal do guerrilheiro, com seus conflitos internos, sua relação complexa com seu filho, com o fato de ter que se afastar das pessoas que ama, os questionamentos morais; o filme abrange a dura história do Brasil naquele momento, mostrando as torturas, perseguições, censuras e assassinatos. Uma narrativa que dialoga muito com a

ascensão de ideias de extrema direita no país, com o bolsonarismo, e nos lembra de como é de fato viver em uma ditadura militar (MATOS, 2021).

Ao fazer o recorte temporal dos últimos cinco anos da vida de Carlos, até o momento de seu assassinato, o filme provoca no expectador uma grande desesperança, ao ver que nenhuma estratégia de luta funciona, por nenhum meio, e as pequenas conquistas são recheadas de uma extrema tensão, seguidas a maior parte das vezes de mortes e torturas. Até o momento em que, um por um, os integrantes do grupo militante vão sendo todos assassinados, mas para provocar uma faísca de esperança no público, apenas uma integrante sobrevive, e ela continua na luta, se juntando à outras pessoas no campo, e a quebra da quarta parede no final do filme, é como se fosse um convite para o expectador entrar na luta também (MARIGHELLA, 2019).

Por mais polêmica que seja a história e escolhas de Marighella, é fundamental que conheçamos a sua atuação, pois foi de extrema importância e parte da história do país. Contudo, justamente por levantar esses temas, o filme passou por grandes dificuldades para ser lançado nos cinemas brasileiros, tendo feito uma grande noite de estreia no Festival de Berlim, em 2019, contando com muitas pessoas do elenco e com o diretor, Wagner Moura, carregando a placa com o nome de Marielle Franco, uma estreia muito simbólica e representativa. A obra contou com duas premiações em festivais internacionais e seis nomeações (G1, 2019).

Apesar de ter sido muito aclamado internacionalmente, o filme teve sua estreia extremamente dificultada no Brasil, por problemas burocráticos entre a produtora, O2, e a Agência Nacional do Cinema (ANCINE), fatores como o veto de um pedido de reembolso e a questão dos prazos para o filme ser comercializado; levando o diretor a falar em entrevista ao G1: “me angustiou muito o começo, quando o filme não estreava por uma pressão do governo. Uma má vontade da Ancine. Um episódio claro de censura.” (G1, 2021).

De acordo com Elisa Ghil,

Exibido no Festival de Berlim de 2019, o filme Marighella, de Wagner Moura, cinebiografia do guerrilheiro comunista que lutou contra a ditadura civil-militar, teve seu lançamento em território brasileiro cancelado a partir de uma medida arbitrária da Ancine. O fato levantou fortes suspeitas de censura, principalmente quando inseridas no contexto político à época e aliadas a outras declarações do presidente Jair Messias Bolsonaro sobre a produção cinematográfica brasileira e aos mecanismos de incentivo. (GHIL, 2021, p. 32)

Todos esses filmes apresentados, e outros tantos que não foi possível abranger nessa pesquisa, possuem pontos em comum, eles levantam críticas sociais muito fortes em relação a realidade em que estamos vivendo no país, diante de tantos retrocessos políticos, sociais e

econômicos, nos últimos anos. Para deixar esses pontos mais claros, vamos analisar a produção discursiva gerada pelo Governo Bolsonaro, em comparação aos últimos três governos.

Capítulo 3: Produção discursiva gerada por esses filmes em contraposição ao discurso promovido pelo Governo Bolsonaro

3.1. Produção discursiva do Governo Bolsonaro

As obras analisadas no capítulo anterior são apenas um recorte do que é o cinema brasileiro, existem outros filmes atualmente fazendo sua trajetória em festivais internacionais que seriam de extrema importância serem citados aqui, como o filme “Medusa” de Anita Rocha da Silveira. No entanto, como ainda não estrearam no Brasil, não poderemos tratar deles nessa pesquisa. Contudo, podemos ver a potência que o audiovisual brasileiro possui, e o destaque que vem ganhando internacionalmente, fator esse que parece incomodar profundamente o Governo do presidente Jair Bolsonaro.

Alguns pesquisadores da área têm levantado a discussão sobre o ano 2019 ter sido um marco no cinema nacional, tanto no lado positivo, com a efervescência de produções reconhecidas pela crítica e pelo público e pelo aumento de indicações e prêmios recebidos por filmes brasileiros em festivais internacionais; quanto pelo lado negativo, pois com a eleição do presidente Jair Bolsonaro, em 2018, a arte foi alvo de ataques de diversas formas, e a classe artística teve e tem ainda que sobreviver em meio a um constante sucateamento a cultura, educação e ciência, principalmente (GHIL, 2021).

Um retrato dessa efervescência do cinema brasileiro, é a presença e vitória de dois filmes no Festival de Cannes, em 2019, com o prêmio UnCertainRegard para “A Vida Invisível de Eurídice Gusmão”, uma obra de Karim Aïnouz, obra que não vamos analisar a fundo nessa dissertação, mas que merece o devido reconhecimento; além dos dois prêmios conquistados por Bacurau, no mesmo ano (GHIL, 2021).

Mesmo marcado por tensões internas e externas do primeiro ano de governo Bolsonaro, o cinema brasileiro esteve presente nos principais festivais internacionais e ganhou prêmios inéditos, tendo um de seus melhores anos no exterior desde o Cinema Novo, na década de 1960, ou da retomada, em meados da década de 1990. (GHIL, 2021, p.8)

Segundo Ghil, desde a Retomada vem sendo implementados mecanismos institucionais, tais quais as leis de incentivo e instituições administrativas, que possibilitaram um expressivo aumento na quantidade e qualidade das produções. Especialmente com a criação da Ancine, houve uma expectativa de que o cinema se estruturasse melhor como indústria, pois foi uma fase de muitas produções que fizeram sucesso nacional e internacionalmente (GHIL, 2021).

No governo de Luiz Inácio Lula da Silva, houve uma tentativa de fomentar a cultura no país, de forma a estruturar as bases de como eram feitas as produções culturais, tornando-as mais abrangentes e diversas. O Ministro da Cultura durante esse governo foi o cantor consagrado Gilberto Gil e, segundo Ghil,

(...) durante os primeiros anos de Gestão Gil-Juca (Juca Ferreira, secretário-executivo do MinC) foram percebidas tentativas de dar suporte a iniciativas e projetos culturais fora do eixo RJ-SP, além de criar mecanismos de financiamento para além do mecenato. (GHIL, 2021, p.13)

As medidas tomadas durante o Governo Lula fomentaram o mercado audiovisual, e apesar dessas ações terem sido muito positivas para o cinema brasileiro, o modelo de financiamento público continuava da mesma forma e não foi reestruturado. Dessa forma, as produções continuaram muito centralizadas nos polos econômicos do sudeste, fator esse que só foi alterado durante o Governo Dilma, “com a implementação da Lei do SeAC, a descentralização da produção audiovisual em território brasileiro foi catalisada, assim como o aumento de recursos e diversificação dos meios de financiamento de obras cinematográficas.” (GHIL, 2021, p.16).

Em relação aos anos dos governos petistas, a Ancine analisa:

(...) o cinema brasileiro começou a sair do eixo RJ-SP, renovar-se em linguagem e estética, e tornou-se uma presença proeminente em festivais e premiações internacionais. Além disso, o processo de internacionalização do cinema brasileiro também foi catalisado pelos acordos de coprodução assinados entre a Ancine e agências cinematográficas de outros países, principalmente entre a América Latina e Europa. De 2009 a 2017, mais de 65 coproduções internacionais foram realizadas, entre Portugal (19), Argentina (16), França (10), Estados Unidos (8), Alemanha (6), Espanha (6). (apud, GHIL, 2021, p.17)

Com isso, os filmes brasileiros ganharam mais força e pluralidade, em relação aos temas e a estética, marcando presença recorrentemente nos grandes festivais de cinema internacionais. São inúmeras as obras que poderíamos analisar nessa pesquisa, desde 2018, pois essa efervescência cultural veio na contramão das políticas públicas conservadoras do Governo Bolsonaro. Elisa analisa especificamente o ano de 2019, pois foi o período em que essa contraposição de narrativas ficou mais evidente, com vários filmes brasileiros sendo muito bem aclamados (GHIL, 2021). E com o crescimento das plataformas de streaming;

(...) produções brasileiras originais do Netflix, ou seja, sem fomento direto ou indireto, ganharam aclamação da crítica e indicação às principais premiações estadunidenses. Democracia em Vertigem, documentário dirigido por Petra Costa, recebeu indicações ao Oscar de Melhor Documentário em 2020, enquanto Dois Papas, dirigido por Fernando Meirelles, foi indicado a diversas categorias no Globo de Ouro e Oscar do mesmo ano. Nos festivais, revistas, e premiações internacionais, era impossível escapar do cinema brasileiro de 2019. (GHIL, 2021, p.20)

Esse momento de produções de renome versus ataques políticos, em 2019, foi inclusive capa de uma edição da Cahiers Du Cinema, consagrada revista francesa, falando exatamente sobre essas contradições (GHIL, 2021). Os últimos anos do governo Dilma foram marcados por grandes instabilidades políticas, sociais e econômicas, fatores que impediram a presidente de terminar o seu mandato em 2016, e desde então, essas instabilidades só se intensificaram, provocando uma polarização enorme no país e fazendo com que movimentos de extrema direita ganhassem força, como é o caso do bolsonarismo. Contudo, a ascensão desses grupos extremistas ocorreu também em âmbito internacional, vários países, em seus moldes, tiveram figuras políticas de extrema direita no poder nesses últimos anos (GHIL, 2021).

Vale ressaltar que antes mesmo de Bolsonaro assumir a presidência, medidas de ataque a cultura já foram iniciadas durante o governo de Michel Temer, como a tentativa de dissolver o Ministério da Cultura, que apesar de não ter conseguido na época, a medida foi efetivada por Bolsonaro (GHIL, 2021).

Analisar os processos históricos que levaram Jair Bolsonaro ao poder não é um objetivo dessa pesquisa, no entanto, para discorrer sobre o antagonismo entre a produção discursiva gerada pelo bolsonarismo e aquelas geradas pelo cinema brasileiro, se faz necessário debatermos, ainda que brevemente, o contraste ideológico entre tais setores. Segundo Carvalho e Pinheiro-Machado:

(...) a partir do momento que ele ganha popularidade na internet e surge como uma figura de liderança, ele legitima discursos e anseios que já existiam antes, mesmo que timidamente. Através da figura do então candidato, essa parcela da sociedade ganhou apoio e respaldo para expressar seus pontos de vista, mesmo que fundados em ódio, conservadorismo e autoritarismo. E esse sentimento supera o antipetismo, pois está relacionado com a aversão ao avanço de pautas feministas, LGBT+, do movimento negro e indígena, dos militantes de esquerda, além da ascensão social de uma nova classe economicamente ativa, provocando um desconforto entre a elite brasileira. (apud GHIL, 2021, p. 45)

O bolsonarismo atua por uma lógica de antagonização por meio da qual, de um lado, reafirma seu vínculo e compromisso com os denominados “cidadãos do bem” (associados aos valores da família tradicional brasileira basilarmente cristãos), e de outro, opõe-se aos grupos dissidentes que, não raro, denomina de “vagabundos”. Esse termo cunhado repetidas vezes nos discursos do então presidente, ressalta que não existe especificidade para quem se encaixa nesse conceito, apenas a discordância de qualquer ideologia. Fica claro então, que a classe artística é incluída nessa categoria, taxada de se aproveitar dos recursos públicos, no caso a Lei Rouanet,

para produzir conteúdos que não compactuam com as ideias bolsonaristas da consagrada moral cristã. De maneira a atacar a classe;

A partir de uma medida autoritária, em julho de 2019, o presidente transferiu o Conselho Superior de Cinema, até então ligado ao extinto Ministério da Cultura, para órgão submisso à Casa Civil em Brasília. Ao justificar sua decisão, Bolsonaro demonstrou interesse em controlar quais obras seriam financiadas em seu governo “Não posso admitir que, com dinheiro público, se façam filmes como o da Bruna Surfistinha. Não dá (Bolsonaro, 2019).” Em agosto do mesmo ano, o presidente também interferiu em editais de financiamento de programas de cidadania para TVs públicas e atacou quatro obras aprovadas para financiamento nas categorias de “diversidade de gênero” e “sexualidade”. (GHIL, 2021, p.21)

Vale lembrar que a indústria cinematográfica é enorme, gera milhares de empregos, direta e indiretamente, e pode ser usada como mecanismo inclusive para promoção de turismo regional, como muitos países fazem ao receberem turistas para visitar locais onde cenas famosas foram gravadas; o audiovisual movimenta muito a economia. Enquanto isso, o país vê cargos tão importantes, como o de secretário de Cultura do Governo, sendo ocupados por pessoas como Roberto Alvim, que fez um vídeo com apologias claras ao regime nazista, em um pronunciamento publicado em suas redes sociais; demitido, o cargo passou a ser ocupado pela atriz Regina Duarte, que em entrevista à CNN, disse coisas polêmicas e fez referência a ditadura militar. Esse cargo já foi ocupado por quatro secretários desde que Bolsonaro assumiu, o descaso com a cultura é tão grande que por vezes se torna irreal (NUZZI, 2020).

Nesse contexto de enfraquecimento das produções culturais dissidentes ao governo, assistimos à ativação de estratégias discursivas extensivamente reproduzidas dentro das mídias sociais, associadas à disseminação de Fake News dentro de grupos fechados e por meio de discursos carregados de ódio em plataformas como Facebook, Twitter e Instagram. Utilizando-se principalmente do discurso de anticorrupção, grupos aliados ao atual governo circularam representações do presidente como promotor da ordem, capaz de limpar o país das práticas de corrupção, “bandidagem”, estando assim em diálogo direto com os anseios antissistêmicos dos setores sociais descontentes. Esse discurso visava contrapor-se diretamente ao Partido dos Trabalhadores (PT), que foi alvo de estratégias de securitização, ou seja, técnicas discursivas mobilizadas a fim de reposicionar tal partido como “ameaça” social. Nesse processo, tornou-se comum a prática de responsabilização os mandatos petistas pela suposta desordem coletiva do país. Tal “bagunça”, no entanto, apontava para uma leitura distorcida dos processos de diversificação e democratização das arenas públicas brasileiras. O apelo à ordem e estabilização realizado pelos discursos do atual governo ancoram-se na promessa de um resgate conservador,

ou seja, vinculado a possível retomada de um passado associado aos governos militares durante a ditadura (BENTO, 2020).

O paralelo com formas de condução autoritárias, ampara-se na disseminação de preconceitos, do anti-cientificismo e da substituição do pluralismo ético pela moralidade cristã. Fazendo promessas de que a política ia ser diferente em seu governo, o atual presidente buscou apoio popular, em larga medida, através de uma aproximação com as alas religiosas, de onde deriva o uso corrente das metáforas de um messias taticamente associada a sua imagem. Bolsonaro também conquista muito engajamento de seus apoiadores ao se colocar como vítima em diversas situações, como se todos estivessem contra ele, e ele, acima de todos, e a internet favorece muito a imagem promovida por ele. (BENTO, 2020).

Quando confrontado com a oposição ideológica, o bolsonarismo tende a fortalecer a produção de inimigos sociais, em que pesam termos como “comunismo”, “globalismo”, etc. Segundo Bento, “a partir daí, o PT encarna, nesta luta, a personificação do inimigo invisível, ou seja, do comunismo.” (BENTO, 2020, p.73). Bolsonaro também resgata valores patrióticos, associando o hino e a bandeira nacional às suas ideias, mais uma vez se autopromovendo como salvador da nação e o responsável por afastar todo o mal e desordem promovida pela oposição, e dessa forma, defendendo o “cidadão do bem” (BENTO, 2020)

E em relação à indústria do audiovisual:

No caso do audiovisual, o que houve foi uma forte interferência institucional para o desmonte dos mecanismos da MP 2.228/01, ou seja, a Ancine, a SaV, e o CSC. Em março o governo interrompeu o programa Cinema do Brasil, que facilitava a presença de filmes brasileiros em festivais internacionais, assim como a coprodução internacional de obras audiovisuais. Além disso, o governo atrasou o repasse de verbas do FSA e cortou em 43% os recursos do fundo para os editais do ano seguinte. No segundo semestre, a Ancine passou por mais polêmicas, como o afastamento do então presidente da autarquia, Christian de Castro, e em dezembro, a retirada de mais de 100 cartazes de filmes que estavam expostos na sede da agência no Rio de Janeiro. (GHIL, 2021, p.47)

Outra comprovação do descaso com a indústria cinematográfica é o caso da Cinemateca Brasileira, que é “o maior acervo de imagens em movimento da América do Sul”, e corre sério risco de perder todo o seu material; por falta de financiamento, os funcionários da instituição não recebem seus salários, o descaso está tão grande que o local tem enormes chances de sofrer com incêndios, devido a facilidade com que as películas tem de pegar fogo (OLIVEIRA, 2022).

Devido a eclosão da pandemia do Coronavírus, as produções cinematográficas ficaram paralisadas em 2020, tanto por falta de recursos quanto por restrições sanitárias, levou um

tempo para que fossem retomadas, e ainda assim a passos lentos. Além disso, as plataformas de streaming foram crescendo nos últimos anos e, com a pandemia, ganharam mais relevância, o número de obras produzidas por elas está aumentando cada vez mais, provocando mudanças drásticas no mercado do audiovisual, que são difíceis de analisar no momento. Tanto é que a Rede Globo criou também a sua própria plataforma de streaming, a Globoplay (FUENTES, 2021).

Forte consumidor de conteúdo digital, o Brasil ocupa o segundo lugar no ranking de assinantes da Netflix em todo o mundo. A plataforma, que atingiu a marca de 200 milhões de assinaturas no fim de 2020 – com crescimento recorde de 37 milhões de novos usuários durante o ano passado –, conta com 17,9 milhões de usuários ativos no Brasil, de acordo com estimativa da empresa de redes virtuais privada Comparitech. (SILVA, 2021)

Podemos ver que o discurso propagado pelo bolsonarismo é de extrema direita, carregado de discurso de ódio, e responsável por causar incontáveis polemias ao longo de seu mandato. Tais posições ideológicas contribuem para construir uma imagem externa do Brasil como um país conservador, como podemos ver em várias situações, a exemplo dos discursos do primeiro ministro a ocupar o cargo das Relações Exteriores, Ernesto Araújo, Ele se indispôs com a China, apoiava arduamente os Estados Unidos, além de outras falas polêmicas, como em discurso, em que “fez críticas ao ‘globalismo’ que, para ele, é a ‘configuração atual do marxismo’, da qual o Brasil e o mundo precisariam se libertar.” (G1, 2021).

Além disso, várias outras falas polêmicas e sem fundamentos foram ditas ao longo de seu mandato, como quando afirmou que o fascismo e o nazismo são regimes de esquerda (G1, 2021), e também ao promover discursos xenofóbicos com os chineses no início da pandemia do Coronavírus. A posição do governo com relação a pandemia, com o presidente minimizando a gravidade da situação e propagando ideias negacionistas, com o atraso da entrega das vacinas, o país que já estava mal visto mundialmente, teve sua imagem mais deteriorada, diante do verdadeiro descaso do governo com a população e o alto grau de anticientificismo (G1, 2021).

Vale lembrar também que o Brasil tentou construir ao longo dos anos uma identidade externa favorável à política ambiental, essa imagem seria posta à prova sob o governo Bolsonaro. Segundo Oliveira, Alessi e Bedinelli, (2019), já em sua eleição ele ameaçou sair do Acordo de Paris e defendeu a redução das medidas de proteção ambiental. Ao chegar no governo, suas constantes medidas de ataque ao meio ambiente e o aumento das queimadas na Amazônia fizeram soar um alarme que gerou respostas internas, mas sobretudo fortes respostas externas que trouxeram questões para a política externa e para a economia brasileira. Agora

vamos analisar de que forma esses filmes analisados se contrapõem a esse discurso, para entender melhor os motivos pelos quais o presidente ataca esse setor tão diretamente

3.2. Produção discursiva gerada pelos filmes

Alguns pontos em comum entre esses filmes retratados se contrapõem diretamente com todo o discurso propagado pelo Governo Bolsonaro. A começar pelo fato de que em todos eles, os personagens protagonistas são pessoas marginalizadas, em *7 Prisioneiros*, Mateus é um jovem muito pobre, negro, do interior; em *Bacurau* o protagonismo pode ser considerado pela própria comunidade, que é nordestina, pobre, com uma personagem queer icônica, chamada Lunga. Em *Socrátes*, a personagem é da favela, negro, homossexual e órfão; e em *Marighella*, o protagonista é também pobre, militante, e negro, escolha essa feita pelo diretor.

De maneiras distintas, todos esses personagens são retratos de pessoas muito fortes, que tem que lutar o tempo inteiro para se manterem vivas, apesar de todas as adversidades. Além de que, de maneira geral, todos os enredos fazem críticas sociais acirradas, ao sistema neoliberal em que estamos inseridos onde a desigualdade social é ferida aberta o tempo inteiro, onde a concorrência e a luta diária para ter direitos básicos humanos fica muito evidente. Portanto, a fome, as desigualdades, a exploração do trabalho, os afetos complexos, todas essas características estão presentes nos filmes.

Em *7 Prisioneiros*, por exemplo, fica claro que o sistema de trabalho escravo é gigantesco, e várias instituições e pessoas são corrompidas por ele, que conta com apoio de todo tipo; o filme critica o fato de que muito da cidade de São Paulo foi construída em cima desse trabalho, é uma provocação para o espectador refletir sobre a procedência de tudo que ele consome diariamente. Assim como traz uma reflexão muito grande também sobre a luta pela sobrevivência, Mateus em determinado momento se depara com o grande dilema, se ele continua sendo conivente com o trabalho escravo, mas vive bem e confortavelmente; ou se ele vai contra essa exploração e volta a sua condição de pobreza. É uma provocação do filme, que mostra que no sistema em que vivemos, não existem valores se você não tem o que comer, é uma reflexão complexa, mas muito rica.

Já em *Bacurau*, as críticas sociais também englobam a questão da desigualdade, mas de uma forma distinta, ela se dá quando a pequena comunidade não tem acesso a coisas básicas, é

totalmente negligenciada pelos políticos, que só aparecem em época de eleição; então o povoado sobrevive com o que tem, sem estruturas médicas, educacionais e sanitárias de qualidade. Em um aspecto macro, o filme também retrata a desigualdade regional, por meio de dois forasteiros vindos do sul, que colaboram com os caçadores estrangeiros, e se acham superiores ao povo da região. Foi uma escolha muito interessante devido a toda polarização política que vivemos no país nos últimos anos, evidenciando o preconceito com os nordestinos, como se o sul e sudeste do país fossem regiões melhores, por serem mais “europeizadas”, e no filme mostra que na verdade os estrangeiros tem total desprezo por eles, e negam qualquer mínima semelhança. Por fim, a desigualdade está presente também no sentido imperialista, no fato dos caçadores virem em um país de terceiro mundo, em uma cidade pouco conhecida, pois acham que tem o direito e poder de caçar essas pessoas.

Sócrates é recheado de denúncias sociais, a história é muito densa do começo ao fim, e as críticas giram em torno de todas as dificuldades que a personagem tem que enfrentar diariamente dentro de uma realidade de pobreza, onde devido a idade não pode trabalhar, mas também não pode estudar porque ele precisa se sustentar diariamente com a morte da mãe. Somado a isso tem toda a complexidade de ele ser um homem negro, que tem que enfrentar todo o racismo fortemente presente na sociedade brasileira, e um jovem homossexual, que está iniciando sua vida afetiva ainda. Sem apoio de ninguém, o personagem segue sua luta diária para conseguir se manter vivo.

Por fim, em Marighella, a situação é um pouco diferente por ser um filme biográfico e retratar um período histórico; mas as críticas presentes na história também servem aos dias de hoje. A começar porque a obra retrata como era ser contra a ditadura militar na época, não somente para os integrantes da luta armada, mas para vários outros cidadãos comuns que por inúmeros motivos, acabaram sendo assassinados, torturados, exilados e perseguidos. E isso é uma discussão muito atual, porque o discurso bolsonarista prega a volta de vários valores do autoritarismo, o estabelecimento da ordem e a tão aclamada moral cristã. A própria escolha de Wagner Moura pelo protagonista ser interpretado por Seu Jorge, um artista negro, causou falatório e falas racistas.

Outro ponto que critica uma ideia bastante presente no discurso bolsonarista é a crítica feita em 7 Prisioneiros ao discurso dos valores familiares cristãos, quando mostra que os parentes do patrão que coordena o trabalho escravo, mesmo sabendo do que ele faz, não só é conivente, como tem orgulho do que ele faz, pelo fato de que no âmbito familiar, ele é um bom

homem, que traz sustento para casa. Não importa o que ele faça fora de casa, o ideal de família tem que permanecer intacto.

Todas as críticas apresentadas nas obras são uma forma de denúncia a tudo que estamos vivendo nos dias de hoje, e outro ponto que dois desses filmes tem em comum, é gerar uma expectativa de que as coisas podem mudar, apesar de tudo. Essa pequena faísca de esperança pode ser vista em Bacurau, quando a comunidade consegue, unida, dar fim aos caçadores, e em Marighella, quando a única sobrevivente do grupo de luta armada quebra a quarta parede e olha diretamente para a câmera, no fim do filme, quase como um convite ao espectador para se juntar a essa luta. Isso não acontece nas outras duas obras, em Sócrates, por exemplo, a personagem não desiste, ele continua sua luta, sem romantização; em 7 Prisioneiros, há uma desesperança ao perceber que a personagem opta por não seguir seus valores humanos, mas ao mesmo tempo uma compreensão de toda a complexa situação.

Considerações Finais

A proposta de analisar algumas produções cinematográficas brasileiras contemporâneas e a maneira como elas dialogam com os discursos propagados pelo governo, deixa claro que essa arte é uma prática social. A maneira como uma obra audiovisual é montada altera a percepção do espectador, que interpreta de seu modo os significados dessa montagem, cada filme produz um discurso e quem o assiste é atravessado por isso, sendo um filme capaz de mudar as percepções do público, por isso é visto como um mecanismo de transformação social.

Não se trata apenas do conteúdo presente em um filme, mas na maneira com que ele é montado, a forma com que uma cena pode ser feita depende muito do que o diretor quer provocar no público, e ele pode utilizar-se de vários artifícios para alterar as percepções do espectador, como a iluminação, o estilo de atuação, os efeitos sonoros, os figurinos, dentre outras coisas.

Dessa forma, os filmes integram a sociedade como um agente de mudanças, pois é capaz de ser não apenas um retrato da sociedade, como também têm a capacidade de provocar reflexões críticas e grandes impactos. O que vimos nos recentes anos, do que podemos considerar o “novíssimo” cinema brasileiro, é a produção de filmes trazendo profundas críticas sociais, como uma forma também de resistir a ascensão de ideias conservadoras no país e aos constantes ataques diretos à cultura.

Os discursos desses e de outros filmes contemporâneos, promovem várias reflexões sobre as desigualdades sociais, preconceitos, o sistema em que estamos inseridos e as lutas diárias. Todas as temáticas expostas nessas obras são em tom de denúncia, uma reivindicação de mudança, trazendo para o público as questões para que como sociedade pensemos em formas de transformação. Todos esses discursos vão em contramão das ideias do Governo Bolsonaro, que prega um discurso nada democrático, nada inclusivo, recheado por preconceitos. As problematizações trazidas nas obras pioraram durante esse governo, com o aumento da desigualdade social e a maior legitimação de discursos de ódio.

Esses discursos da nossa cinematografia não passam despercebidos diante do governo, especialmente porque receberam muito reconhecimento estrangeiro, fazendo com que o Brasil seja uma presença marcante nos últimos grandes festivais internacionais de cinema. Enquanto essas obras expõem para o mundo os problemas enfrentados no país, o Governo Bolsonaro tenta passar outra imagem, a de um país conservador e organizado, onde esses problemas não existem. A classe artística incomoda tanto a política justamente por ser um vetor de mudanças, por isso desde o começo do mandato, Bolsonaro não receou em atacar a arte de inúmeras

formas, o que não impede de continuarmos produzindo arte, mais forte, mais potente e como um símbolo de resistência. A arte continua lutando, como a última faísca de esperança analisada no final desses filmes, é o que nos faz sobreviver.

Referências

7 PRISIONEIRO. Direção: Alexandre Moratto. Brasil: O2 Filmes, 2021. (90 min)

7 PRISIONEIRO AWARDS. IMDb, 2022. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt14168118/awards/?ref_=tt_awd. Acesso em: 25 de Fev. de 2022.

7 PRISIONEIRO. IMDb, 2022. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt14168118/>; Acesso em: 25 de Fev. 2022.

BACURAU. Direção: Kleber Mendonça Filho, Juliano Dornelles. Pernambuco: Vitrine Filmes, 2019. (132 min).

BACURAU AWARDS. IMDb, 2022. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt2762506/awards/>. Acesso em: 25 de Fev. de 2022.

BACURAU. IMDb, 2022. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt2762506/>. Acesso em: 25 de Fev. de 2022.

BENTO, Camila da Costa et al. **Uma Análise do Discurso Político de Bolsonaro que Contribuiu para a Chegada da Extrema-Direita Brasileira ao Poder**. Tese de Doutorado, 2020.

CAMERO, Bella. “Mais do que julgar, é preciso conhecer Marighella” | Bella Camero no BdF Entrevista. Youtube, 04 de Nov. de 2021. Entrevistador: José Eduardo Bernardes. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HRGyhfZCXGU&t=972s>. Acesso em 25 de Fev. de 2022.

CARMELO, Bruno. Sócrates. Papo de Cinema. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/filmes/socrates/>. Acesso em: 26 de Fev. de 2022.

DESBOIS, L. (2016). A odisseia do cinema brasileiro. Brasil: Companhia das Letras. E-book Kindle.

DE VASCONCELOS, Eduardo Henrique Barbosa; MATOS, Renata Freita. Do prenúncio ao recomeço: a história do cinema brasileiro no início e no final do século XX. **Oficina do Historiador**, v. 5, n. 1, p. 113-127, 2012.

FUENTES, Patrick. Cinema nacional sofre com mudança de hábito do consumidor durante pandemia. *Jornal da USP*, 2021. Disponível em: <https://jornal.usp.br/atualidades/cinema-nacional-sofre-com-mudanca-de-habito-do-consumidor-durante-pandemia/>. Acesso em: 28 de Fev. de 2022.

GHIL, Elisa Kobi. " Querem tirar Bacurau do Mapa"-Reflexões sobre o cinema brasileiro em 2019. 2021.

IGNÁCIO, Marcela. O Ministério da Cultura ao longo dos anos: uma trajetória de conquistas e reveses. Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (FESPSP), 2019.

LYRA, Bernardette. A emergência de gêneros no cinema brasileiro: do primeiro cinema às chanchadas e pornochanchadas. **Conexão-Comunicação e Cultura**, v. 6, n. 11, 2007.

MAIA, Bruna Soraia Ribeiro; DE MELO, Vico Denis Sousa. A colonialidade do poder e suas subjetividades. **Teoria e Cultura**, v. 15, n. 2, 2020.

MATOS, Thaís. Wagner Moura lança ‘Marighella’ em São Paulo: ‘É polêmico, foi atacado do começo ao fim’. *G1*, 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2021/10/29/wagner-moura-lanca-marighella-em-sao-paulo-e-polemico-foi-atacado-do-comeco-ao-fim.ghtml>. Acesso em: 25 de Fev. de 2022.

MARIGHELLA. Direção: Wagner Moura. Brasil: O2 Filmes, 2021. (155 min).

MARIGHELLA AWARDS. IMDb, 2022. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt7825208/awards/?ref_=tt_awd. Acesso em: 25 de Fev. de 2022.

‘Marighella’, dirigido por Wagner Moura, vai estrear em 4 de novembro após mais de dois anos de atraso. *G1*, 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2021/10/04/marighella-dirigido-por-wagner-moura-vai-estrear-em-4-de-novembro.ghtml>. Acesso em: 25 de Fev. de 2022.

MUSSALIM, Fernanda. Análise do discurso. **Introdução à linguística: domínios e fronteiras**, v. 2, n. 2, p. 101-142, 2001.

NUZZI, Vitor. Sem secretário há um mês e com quatro em 17 meses, Cultura segue sua rota incerta. *Rede Brasil Atual*, 2020. Disponível em:

<https://www.redebrasilatual.com.br/politica/2020/06/cultura-sem-titular-rota-incerta/>. Acesso em 28 de Fev. de 2022.

OLIVEIRA, Joana. Cinemateca Brasileira agoniza e se torna símbolo da falta de política cultural do Governo Bolsonaro. *El País*, 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/cultura/2020-07-29/cinemateca-brasileira-agoniza-e-se-torna-simbolo-da-falta-de-politica-cultural-do-governo-bolsonaro.html>. Acesso em: 28 de Fev. de 2022.

OLIVEIRA, J.; ALESSI, G.; BEDINELLI, T. Política ambiental de Bolsonaro ameaça acordo com UE e alarma até agronegócio exportador. *El País*, São Paulo, 17 ago 2019. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/08/16/politica/1565909766_177145.html>. Acesso em 02 nov 2020.

OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos. *Novíssimo” cinema brasileiro: práticas, representações e circuitos de independência*. Diss. Tese de doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas–Programa de Pós-Graduação em Sociologia, 2014.

PÊCHEUX, Michel; INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina Leandro. **Michel Pêcheux ea Análise do Discurso: uma relação de nunca acabar**. Claraluz, 2005.

RELEMBRE POLÊMICAS DE ERNESTO ARAÚJO À FRENTE DO MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES. G1, 2021. Disponível em: <<https://g1.globo.com/politica/noticia/2021/03/30/relembre-polemicas-de-ernesto-araujo-a-frente-do-ministerio-das-relacoes-exteriores.ghtml>>. Acesso em: 18 de Mar. De 2022.

ROSSINI, Miriam de Souza, LABRE DE OLIVEIRA, Vanessa Kalindra, NILSSON, Bibiana e ALMEIDA, Guilherme Fumeo. Tendências do Cinema Brasileiro contemporâneo: modelos de produção e de representação. PORTO ALEGRE | v. 21 | n. 35 | 2016 | pp. 2-11 DOI: <http://dx.doi.org/10.15448/1980-3710.2016.1.24689> Sessões do Imaginário, Agosto, 2016.

SCHVARZMAN, Sheila. História e historiografia do cinema brasileiro: objetos do historiador. **Especiaria: Cadernos de Ciências Humanas**, v. 10, n. 17, 2016.

SHAPIRO, Michael J. *Cinematic geopolitics*. Routledge, 2008.

SHAPIRO, Michael J. *The Cinematic Political: Film Composition as Political Theory*. Routledge, 2019.

SILVA, Rebecca. Um ano depois do início da pandemia, plataformas de streaming contabilizam ganhos. Forbes, 2021. Disponível em: [https://forbes.com.br/forbes-money/2021/03/um-ano-depois-do-inicio-da-pandemia-plataformas-de-streaming-contabilizam-ganhos/#:~:text=No%20primeiro%20semestre%20de%202020,%25\)%20e%20filmes%20\(403%25\)..](https://forbes.com.br/forbes-money/2021/03/um-ano-depois-do-inicio-da-pandemia-plataformas-de-streaming-contabilizam-ganhos/#:~:text=No%20primeiro%20semestre%20de%202020,%25)%20e%20filmes%20(403%25)..) Acesso em 28 de Fev. de 2022.

SÓCRATES. Direção: Alexandre Moratto. Brasil: Noruz Films, 2018. (71 min)

SÓCRATES. IMDb, 2022. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt8026554/>. Acesso em: 26 de Fev. de 2022.

SÓCRATES AWARDS. IMDb, 2022. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt8026554/awards/?ref_=tt_awd. Acesso em 26 de Fev. de 2022.

THEBAS, Isabella. Crítica Bacurau. Instituto de Cinema SP. Disponível em: <https://institutodecinema.com.br/mais/conteudo/critica-bacurau>. Acesso em: 25 de Fev. de 2022.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. Summus Editorial, 1997.

ENEZA 75 anos. DW, 29 de Ago. de 2007. Disponível em: < <https://www.dw.com/pt-br/festival-de-cinema-de-eneza-completa-75-anos/a-2757571>>. Acesso em: 20 de Fev. de 2022.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal**. Editora Cosac Naify, 2014.

Wagner Moura lança 'Marighella' no festival de Berlim e posa com placa de Marielle Franco. G1, 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2019/02/15/wagner-moura-lanca-marighella-no-festival-de-berlim-e-posa-com-placa-de-marielle-franco.ghtml>. Acesso em: 25 de Fev. de 2022.