

## Seção Dissertações e Teses

### O CINEMA DE WALTER SALLES: ÉTICA DA HOSPITALIDADE, DA RELIGAÇÃO E DO PERDÃO<sup>89</sup>

### THE WALTER SALLES CINEMA: ETHICS OF HOSPITALITY, OF RECONNECTION AND OF THE FORGIVENESS

Bruna Daniela Hetzel de Macedo<sup>90</sup>

Em 1990, Fernando Collor de Melo assumiu a presidência do Brasil e tomou medidas drásticas com relação ao campo da cultura: rebaixou o Ministério da Cultura ao nível de secretaria e extinguiu vários órgãos de fomento e gestão do setor cultural, dentre eles, o *Concine*<sup>91</sup>, a *Fundação do Cinema Brasileiro* e a *Embrafilme*<sup>92</sup>, que até então figuravam como sustentáculos institucionais do cinema brasileiro. Sem a criação prévia de um novo aparato de financiamento, as medidas sancionadas pela gestão Collor

---

<sup>89</sup> Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, em 2008, sob a orientação do professor Dr. Alexsandro Galeno Araújo Dantas.

<sup>90</sup> Possui graduação em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2005), com habilitação em Ciências Políticas e Antropologia. Atualmente é mestre em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, com concentração na área de "Dinâmicas Sociais, Práticas Culturais e Representações", seguindo a linha de pesquisa: Estudos da Complexidade. Tem experiência na área de Sociologia da Cultura, atuando principalmente junto aos seguintes temas: cultura, complexidade, cinema, ética, Walter Salles. [brunahetzel@yahoo.com.br](mailto:brunahetzel@yahoo.com.br)

<sup>91</sup> O Conselho Nacional de Cinema (Concine), foi criado em 1976, foi um importante órgão colegiado de gestão do cinema brasileiro. De natureza consultiva e deliberativa, era responsável, por exemplo, pela fiscalização das atividades cinematográficas no país.

<sup>92</sup> A Empresa Brasileira de filmes S.A (Embrafilme), consistiu em um órgão misto de investimentos públicos e privados, sob direção estatal, criado em 1969 pelo regime militar, com vistas a proteger o mercado cinematográfico interno da forte pressão exercida pelas grandes corporações cinematográficas transnacionais. Suas ações ambicionavam o fortalecimento e expansão do mercado interno para o exterior, e concentravam toda a regulamentação, produção e distribuição da atividade cinematográfica no país.

tiveram como consequência uma interrupção temporária na produção de filmes nacionais durante um período de pelo menos quatro anos<sup>93</sup>. Em virtude desses acontecimentos, o ano de 1990 ficou conhecido como “*o ano zero do cinema brasileiro*”. O período representa o apogeu de uma crise no sistema de financiamento do cinema nacional, mas também faz parte da emergência de uma nova visão sobre a atividade cinematográfica.

Desde a criação da Embrafilme, em 1969, o cinema brasileiro havia se tornado um assunto de responsabilidade do Estado, que enxergava nesta atividade uma rica fonte de disseminação da cultura e do ideário nacionalistas. Todo o processo de produção, distribuição e regulamentação do setor passava pela Empresa Brasileira de Filmes, que protegia o mercado interno da forte pressão exercida pela indústria cinematográfica transnacional, e visava a sua expansão no exterior. Já no final da década de 1970, no entanto, este sistema de financiamento começou a dar sinais de falência. Os poucos investimentos do Estado e os mecanismos criados para proteger o nosso cinema não davam conta da forte pressão exercida pela tradicional indústria hollywoodiana, e tampouco da invasão dos novos mercados do campo audiovisual, tais como a televisão e o *home-video*. Por outro lado, tornavam-se cada vez mais frequentes os questionamentos à política de distribuição de recursos realizada pela Embrafilme, uma política centralizada, burocratizada, e que costumava privilegiar cineastas ligados aos esquemas políticos da instituição. Assim, em meados dos anos 1980, ganha força uma visão que aposta na desvinculação da cultura da tutela do Estado. De acordo com essa percepção, o cinema brasileiro deveria se tornar indústria, se livrar das amarras do Estado, e se aliar à iniciativa privada, que o enxergaria como um produto rico e vendável, tornando-o páreo para a concorrência estrangeira. Além disso, seria preciso renovar a produção cinematográfica interna, que, para muitos, andava desconectada de um público espectador já habituado às linguagens televisivas e publicitárias e a uma estética hollywoodiana.

---

93 Entre 1990 e 1994, somente 30 filmes foram produzidos no país, um índice irrisório se levarmos em conta a extensão do período.

Assim, em 1992, durante a passagem para o governo Itamar Franco, foram criados novos mecanismos de financiamento, e aprimorados no governo posterior, todos pautados nesta visão que tende a separar a cultura do aparelho estatal, e ligá-la à iniciativa privada. Duas leis apoiadas na lógica da dedução fiscal serviram de embasamento a essa nova política de incentivo: A *Lei Rouanet 94 de Incentivo à Cultura*, aprovada em 1991 (ainda no final do período Collor), e a *Lei do Audiovisual 95*, aprovada em 1993. Levando em conta a demora implicada na implementação desses aparatos jurídicos, criou-se, como medida de urgência, a promoção do *Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro*, um concurso público realizado com o resgate dos recursos residuais da extinta Embrafilme. Esse aparato, embora ainda frágil<sup>96</sup>, permitiu o financiamento de 90 projetos que incluíram curtas, média e longas-metragens, possibilitando ao cinema da segunda metade da década de 1990 se restabelecer, ainda que precariamente.

O cinema brasileiro volta a se consolidar a partir de 1995. É nesse instante, que procede da paralisação, que vemos se desenhar uma situação inédita de projeção do cinema nacional tanto no cenário interno, quanto no exterior. Filmes como *“Carlota Joaquina”* [Carla Camurati, 1995], *“O Quatrilho”* [Fábio Barreto, 1995], e ainda *“Central do Brasil”* [Walter Salles, 1998] passam a se destacar em festivais, com prêmios internacionais, e – após o longo período de fracassos de bilheteria que marcou a década anterior –,

---

94 A Lei Rouanet de Incentivo à Cultura permite a pessoas físicas, empresas públicas e privadas a dedução no imposto de renda, de investimentos voltados para a área da produção cultural.

95 A Lei do Audiovisual possibilita a empresas privadas a dedução em até 3% no imposto de renda de investimentos efetuados no campo da produção audiovisual, e estimula o investimento de distribuidoras estrangeiras na produção nacional, permitindo a dedução de até 70% do imposto sobre o envio e royalties para o exterior.

96 Diversos autores ressaltam a fragilidade do sistema de financiamento baseado nas leis de isenção fiscal, já que os critérios de distribuição dos recursos se concentram unicamente nas mãos de um setor privado desconectado da realidade cinematográfica. Somente em 2001, com a criação da Agência Nacional do Cinema (Ancine), este setor recupera um aparato de sustentação estatal estável. A Ancine consiste em um órgão oficial de fomento que passa a se responsabilizar pela regulação, e fiscalização do setor cinematográfico e videofonográfico, nas várias etapas de seu processo produtivo (produção, distribuição, exibição).

reconquistam a atenção do público brasileiro, que há muito identificava o cinema nacional com filmes de baixa qualidade, ou ainda, com produções como as de *Xuxa*, *Os Trapalhões* e afins. A verdade é que em face dos problemas enfrentados nas últimas décadas, o cinema brasileiro havia se esvaído do imaginário social durante certo tempo, quando retoma pleno vigor a partir do momento descrito. Segundo dados da Secretaria do Audiovisual, surgiram nesse período cerca de 55 novos diretores 97. As facilidades geradas pelas novas leis de incentivo, e em especial pela Lei do Audiovisual, e o advento de novas técnicas, como é o caso da câmera digital, permitiram o surgimento de novos atores sociais no cenário do cinema, diversificando a produção. Passa-se a reunir cineastas jovens e experientes, mulheres e homens provenientes de quase todas as regiões do Brasil, ajudando a imprimir nas telas de nossos cinemas um mapa heterogêneo de imagens do período.

Em face da escassez, e do acúmulo de produções adormecidas e interrompidas nos primeiros anos dessa década, o cinema brasileiro ganhou, nesse momento seguinte, ares de explosão criativa, o que trouxe a impressão de um *renascimento do cinema brasileiro*. O aparente *boom* instaurou uma polêmica no âmbito dos estudos cinematográficos. Para alguns, presenciamos a emergência de um “*Novo Cinema Brasileiro*”; outros alegam tratar-se de uma simples *Retomada* da produção. Como afirma Pedro Butcher:

*É preciso entender a palavra **Retomada** naquilo que ela diz em seu sentido literal: retomar algo que foi interrompido. O que é muito diferente de um renascimento, por exemplo. Não se retoma algo que já morreu, mas sim algo que já tem uma história, ainda que inconstante e turbulenta* 98.

Se por um lado, o termo *Retomada* parece reduzir a crise enfrentada pelo cinema brasileiro à dimensão do financiamento, a idéia de um *renascimento do cinema brasileiro* é problemática, pois guarda um conteúdo

---

97 Moisés, José Álvaro: “O que deve mudar na indústria cinematográfica”, O Estado de S. Paulo, caderno 2, 29/08/2001, p.2. apud Nagib: 2002. p.14.

98 Butcher: 2005. p.14-15

nostálgico, funciona como recurso comparativo que põe lado a lado duas cinematografias supostamente emergidas de modo bombástico: o dito *Novo Cinema* preencheria a lacuna criativa do *Cinema Novo*, esse momento saudoso de nossa cinematografia que se coloca de forma vanguardista e paradigmática<sup>99</sup>.

O *Cinema Novo* consiste em um movimento cinematográfico, que emergiu no Brasil por volta do final da década de 1950, tendo por expoentes, cineastas como Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra, Alex Viány, Cacá Diegues, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Glauber Rocha. Essa vanguarda assumia uma posição crítica em relação ao padrão do cinema que havia sido produzido até então, e que tomava como modelo estético e de produção a indústria Hollywoodiana. Em face da decadência da era dos grandes estúdios cinematográficos, como a *Cinédia*, *Atlântida* e *Vera Cruz*, começa-se então a discutir a necessidade de criação de um cinema genuinamente brasileiro, livre das influências estrangeiras, e mais adaptado à realidade social, econômica e cultural do país. Sob a influência da eclosão do *Neorealismo* italiano e da *Nouvelle Vague* francesa, que propunham uma ruptura com a hegemonia do modelo americano e a realização de filmes menos custosos e mais colados com as realidades socioculturais de seus países, esses jovens cineastas reinventam o cinema no Brasil. As ideias foram sistematizadas, ganhando corpo no emblemático manifesto “*Uma Estética da Fome*”, da autoria de Glauber Rocha. Segundo este, bastaria “*uma ideia na cabeça e uma câmera na mão*”, ou seja, poucos recursos técnicos e financeiros, para o cinema brasileiro se tornar um meio de expressão sensível de sua realidade, marcada pela miséria e pelo subdesenvolvimento. Era preciso revelar o rosto de um Brasil real, que até então havia sido maquiado nas telas de nosso cinema. Para isso, esse movimento precisou adentrar o interior do território brasileiro, revelando a paisagem física, humana, imaginária que encontrava. As locações privilegiadas por esse projeto eram sertões e

---

99 Esta visão, alerta Pedro Butcher, entra em consonância com a história do cinema brasileiro que parece exibir uma trajetória marcada por “*surtos*”, ciclos curtos e fechados (Butcher, Pedro: 2005, p. 14-15).

favelas, territórios castigados pelo homem e pela natureza, pontos de escassez e opressão, que expressavam a experiência da miséria e evidenciavam a questão social no Brasil. Esses espaços eram tidos como observatórios nacionais tanto por abrigarem desigualdades locais e regionais gritantes, como por constelarem, na opinião de alguns desses cineastas, a autenticidade de nossa cultura.

Ao contrário do *Cinema Novo*, o cinema que tem sido produzido a partir da segunda metade da década de 1990 não se coloca como um movimento cinematográfico. Os projetos desse momento são dispersos, individualmente pensados e elaborados. Não se almeja uma unidade estética ou temática, e sim polifonia e diversidade. A produção dos filmes é, sobretudo, marcada pelo tom autoral e pela pluralidade de gêneros, enquanto que o ponto comum parece ser apenas o forte desejo de fazer cinema, o que não impede que haja encontros, eixos que religuem esses olhares. As produções recentes não se colocam como vanguardas, mas passam a se assumir como parte de uma tradição. O sentido de ruptura cede espaço a uma notável busca por referências que se revelam na recorrência a temas e locações abordados pelo *Cinema Novo* brasileiro, que até hoje se coloca como um paradigma norteador para as diversas correntes cinematográficas que surgiram no Brasil.

O cinema da *Retomada* revisita temas e locações abordadas pelo *Cinema Novo*, imprimindo sobre esses, novos olhares. Longe de se anunciar como um novo surto de produção, este cinema recente deve ser entendido como parte de um processo histórico, no qual se gesta uma lenta transição paradigmática.

Estudiosos, como Ivana Bentes, Lúcia Nagib e Luiz Zanin Oricchio, comentam esse novo direcionamento, destacando a reincidência de temas que problematizam o social e a reparação dos espaços simbólicos da nossa cinematografia em alguns filmes contemporâneos. Para esses autores, os filmes da *Retomada* voltam a esses cenários, mas perdem em cont udo político, ou ainda, em experimenta o estética quando comparados ao cinema

engajado dos anos 1960. A derrocada das grandes utopias teria afastado o cinema atual das apostas em projetos coletivos, transferindo as discussões para o campo das vivências individuais, dos dramas afetivos, ou ainda explorando fenômenos, como a violência nesses espaços, de um modo espetacular. Para Ivana Bentes, a chave para a compreensão dessa mudança reside no conteúdo estético dos filmes da *Retomada*. O manifesto “*A Estética da fome*”, redigido por Glauber Rocha em 1965, representaria um marco, uma ruptura de discursos em face da miséria, que passa de uma postura de denúncia ou vitimização conformista a uma atitude transformadora que confere sentido afirmativo aos fenômenos ligados à fome em uma estética singular: “*Glauber busca reverter forças destrutivas máximas, apresentando-as como um impulso criador, mítico e onírico*”. BENTES (2007. p.193). Para a pesquisadora, Glauber coloca questões éticas e estéticas fundamentais que até hoje não foram superadas, nem pelo cinema, nem pela mídia televisiva. Somente uma “*estética da violência*”, tal qual idealizada pelo cineasta, permitiria uma representação e compreensão plausíveis dos territórios da miséria: os sertões e favelas recorrentes em nosso cinema. Seria preciso violentar, chocar, sacudir o espectador, fazer com que o impacto brutal das imagens cruas, nuas, operasse um transe, um curto-circuito nas percepções capaz de romper com as noções clichês sobre a miséria.

Para Bentes, o cinema da *Retomada* combinaria o gosto pelo tema local, pelo exótico, pelo étnico, valorizado pelo discurso do multiculturalismo, a uma proposta de inserção no cinema internacional, e, portanto, comportaria uma estética transnacional, linguagem que torna leve, digerível e belo o conteúdo espinhoso dos contrastes sociais. A ideia de “*cosmética da fome*”, elaborada por Bentes, remete a uma experimentação estética recente pautada na excelência da imagem, e na facilidade de transmissão do conteúdo imagético que tem origem nas influências das linguagens da publicidade e da televisão. Os cineastas contemporâneos, que, em grande parte, têm suas trajetórias associadas a esses registros (experiências na televisão, na publicidade, no videoclipe etc.) teriam procurado retratar os espaços emblemáticos de nossa

cinematografia através de técnicas oriundas dessas linguagens, no entanto, o foco aqui teria se deslocado da proposta engajada, que consistia em denunciar os eixos da miséria e conscientizar a população, para um foco comercial, que ambiciona apenas prender a atenção do espectador, e vender o filme-produto para o circuito internacional. Seguindo a lógica do espetáculo, alguns filmes da *Retomada* maquilariam, segundo a autora, os territórios da miséria, mostrando-os ao espectador, mas transformando-os em *fait-divers* 100, imagens belas, facilmente consumidas, mas também facilmente esquecidas, já que esvaziadas de seu conteúdo essencial. Para Bentes, compreender o fenômeno da miséria e da fome exige do espectador uma experiência incômoda, traumatizante, a experiência da falta, da privação dos sentidos.

Oricchio também comenta essa discussão acerca dos rumos estéticos da *Retomada*. O autor define a *Retomada* como um momento de transição para um novo modelo de percepção cinematográfica, que estaria se iniciando agora, e cujo marco seria o filme “*Cidade de Deus*” [Fernando Meireles, 2002]. “*Cidade de Deus*”, filme-emblema, inauguraria um modo de fazer cinema no Brasil, um “*cinema impuro*”, diz ele, que combina a abordagem crítica dos temas sociais, legado do *Cinema Novo*, aos padrões do entretenimento. Este cinema, diz Oricchio, está conectado com as novas demandas do espectador, e dele se aproxima com vigor em função do uso dessas novas linguagens.

*Tematicamente ele se incorpora ao trabalho de meditação sobre o país e suas contradições. Estilisticamente, ele dialoga com as tendências de seu tempo, ou seja, com linguagens cinematográficas importadas- Tarantino, Scorsese, Coppola, Inarritu, entre outros, mas também com as linguagens da televisão, do clipe e da publicidade. Essa hibridação cruzada (porque também o cinema faz o caminho de volta e fertiliza as outras linguagens) é inevitável e acontecerá com frequência cada vez maior num mundo de trocas culturais mais fáceis e rápidas. Não há porque lamentá-lo 101.*

A ideia de um *cinema impuro* abre margem para se pensar o convívio de tendências que até um tempo atrás era absolutamente inaceitável: um modo de

---

100 A expressão alude à discussão que Pierre Bourdieu tece sobre as implicações sociais do fenômeno televisivo em seu livro “*Sobre a Televisão*” (1997) . “*Fait divers*” aqui assume o sentido de notícias de variedade.

101 Oricchio: 2003. p. 233.

produção industrial, que ambiciona a conquista do mercado interno e mundial de cinema com a produção de filmes comerciais, mas nem por isso esvaziados de conteúdo, desprovidos de qualidade, de reflexão crítica, de sensibilidade. É possível pensar em uma produção com fins comerciais e também reflexivos, que ambicione uma maior interação com o público espectador, a disseminação de ideias em grande escala, e um acúmulo de recursos que possibilite a produção de novos filmes. Se por um lado é preciso estar atento às implicações éticas da veiculação das imagens, por vezes banalizadas na lógica do espetáculo, é preciso igualmente que se esteja aberto ao potencial criativo dessas novas linguagens que podem oxigenar a produção do registro cinematográfico.

O cinema que tem sido produzido no Brasil parece caminhar em sintonia com a atmosfera global. Ele emerge em um momento de transição, em que ideias como a de originalidade, pureza, identidade, começam a ceder espaço à aceitação do híbrido e do contraditório. As concepções de política e de estética também estão sujeitas a transformações seminais. Se há produções descomprometidas com conteúdos reflexivos, exclusivamente pautadas na lógica de consumo, há outras que indicam um deslocamento criativo, que suscitam novas e interessantes discussões. As imagens veiculadas nos falam tanto da fragmentação, da fragilização dos vínculos humanos, do individualismo, como da necessidade de superarmos essa condição, porém por meio de novas apostas, que já não se concentram somente no eixo estrutural, no nível macrosocial, mas também na microdimensão, que passa pela experiência existencial dos indivíduos e por reflexões éticas.

Este trabalho se concentrará na análise da obra cinematográfica de Walter Salles, que em nossa compreensão se situa como expressão sensível desse percurso de transição paradigmática. O cineasta, que veio de uma longa carreira no campo da publicidade e de documentários para a tevê, realiza suas primeiras incursões no domínio do cinema de ficção, no início da década de 1990. Seus primeiros filmes [*A Grande Arte*, 1991] e [*Terra Estrangeira*, 1995] atravessam os anos difíceis que antecederam à Retomada. O primeiro, uma

adaptação do livro homônimo de Rubem Fonseca falada em inglês, é uma co-produção entre Brasil/Estados-Unidos, e reflete um período de desencanto em que muitos cineastas brasileiros, na ausência de oportunidades, partiram do país para tentar carreira no exterior. *Terra Estrangeira* recria o período crítico da era Collor, e, por meio de seus personagens, nos fala de uma geração de brasileiros sem perspectivas, que buscou exílio em Portugal. O cineasta se tornou um dos ícones do cinema brasileiro da *Retomada* após a realização de “*Central do Brasil*” [1998], filme nacional e internacionalmente aclamado por público e crítica<sup>102</sup>, e que se tornou emblema deste novo momento do cinema no Brasil. A obra se consolida expressivamente a partir dessa experiência, ganhando reconhecimento local e internacional.

O cinema de Walter Salles se aproxima da ideia de “*cinema impuro*”, que aqui abordamos, já que concilia a veia crítica e o trabalho de meditação sobre o país colocada pelo *Cinema Novo* ao uso de recursos estéticos e linguagens cinematográficas importadas, ao que se junta o desejo de inserção no mercado cinematográfico local e global. O diretor se propõe à realização de um cinema polifônico, que dialoga com tendências diversas, tais como o *Cinema Novo* brasileiro, a *Nouvelle Vague* francesa, o *Neorealismo* italiano (especialmente os filmes de Antonioni), o cinema alemão (especialmente o de Wim Wenders), e mais recentemente o cinema iraniano. Em nossa compreensão, a obra de Salles apresenta um forte conteúdo político, embora revele uma abordagem diferente dos filmes engajados do *Cinema Novo*. À medida que nos identificamos e nos projetamos nas vivências de seus personagens, os filmes de Salles nos transmitem inquietações acerca da realidade social brasileira, e da modernidade atual, mas suas imagens também suscitam reflexões que transcendem o nível local e o tempo presente e ganham traços de universalidade. Em se afastando dos ideais nacionalistas e de uma aposta revolucionária mediada por um embate classista, estes filmes delineiam uma

---

102 O filme recebeu diversos prêmios em festivais de cinema, dentre eles, o Urso de Ouro de melhor filme, e o Urso de Prata de melhor atriz no Festival Internacional de Berlim (1998), e o Globo de Ouro de melhor filme estrangeiro, tendo igualmente sido o primeiro filme brasileiro a ser indicado ao Oscar.

proposição política de cunho humanista, que passa por uma refundação ética. Esta transformação não é externa ao indivíduo, nos filmes, ela se corporifica nas experiências existenciais dos protagonistas e nos seus singulares encontros com a alteridade.

A dissertação aqui apresentada tem por objetivo analisar a dimensão ética do cinema de Walter Salles. Para tal, foram selecionados três, dentre os sete filmes longas-metragens realizados pelo diretor<sup>103</sup>. São eles:

- Terra Estrangeira
- Central do Brasil
- Abril Despedaçado

Os filmes selecionados são analisados nos diferentes capítulos que compõem a dissertação. Cada um deles se concentra na discussão de dimensões éticas distintas.

O primeiro capítulo apresenta uma discussão sobre a ética da hospitalidade a partir da narrativa *Terra Estrangeira*. No filme, esta dimensão ética se corporifica nas experiências existenciais dos protagonistas e nos seus singulares encontros com a alteridade. Partimos dessas vivências fictícias e do contexto criado pelo filme e tecemos uma reflexão acerca da sociedade “líquido-moderna”. O sentimento de estrangeiridade partilhado pelos personagens traduz a problemática da migração internacional como uma questão ética centrada na ausência de hospitalidade. Os conceitos de “estrangeiridade” de Julia Kristeva, de “*homo saucer*” de Giorgio Agamben, e de “*modernidade líquida*” em Zigmunt Bauman constituem os principais suportes teóricos nessa análise.

O segundo capítulo apresenta uma reflexão sobre a ética da religião a partir do filme *Central do Brasil*. Lança mão do aporte teórico sobre a

---

103 “*Terra Estrangeira*” [1995], “*Central do Brasil*” [1998], “*O Primeiro Dia*” [1999]; “*Abril Despedaçado*” [2001]; “*Diários de Motocicleta*” [2004]; “*Água Negra*” [2005]; “*Linha de Passe*” [2008].

“modernidade líquida” em Zigmunt Bauman e da concepção de ética e “religação” em Edgar Morin.

O terceiro capítulo propõe uma reflexão acerca da ética do perdão, tendo como referência o filme *Abril Despedaçado*. Toma-se por guia a perspectiva da ética do perdão em Edgar Morin, Paul Ricoeur e Hannah Arendt.

O estudo faz uso de materiais múltiplos que incluem os registros cinematográficos citados, mas também outros filmes, como os documentários “*Socorro Nobre*” [Walter Salles, 1995] e “*Frans Krajcberg*” [Walter Salles, 1987] que julgamos importantes para a compreensão do conjunto da obra do diretor. Além disso, servimo-nos de seus roteiros, ou ainda de obras literárias que deram origem a estes registros, como no caso de *Abril Despedaçado*, que realiza uma adaptação do livro homônimo de Ismail Kadaré. As diversas entrevistas concedidas pelo diretor e pelos elencos dos filmes e os *making-offs* encontrados, assim como as interpretações de comentadores, como Lúcia Nagib, Luiz Zanin Oricchio, Ivana Bentes, Pedro Butcher e Jurandir Freire Costa, foram revisitadas inúmeras vezes durante a pesquisa e nos serviram de guias ao longo dessa caminhada.

## REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. “*Sobre a Televisão*”. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

BUTCHER, Pedro. “*Cinema Brasileiro Hoje*”. São Paulo: Publifolha, 2005.

BENTES, Ivana (org). “*Ecos do Cinema: de Lumière ao Digital*”. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2007.

NAGIB, Lucia. “*O Cinema da Retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*”. São Paulo: Ed.34, 2002.

ORICCHIO, Luis Zanin. “*Cinema de Novo: um balanço crítico da Retomada*”. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.