



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE HUMANIDADES
UNIDADE ACADÊMICA DE HISTÓRIA E GEOGRAFIA
CURSO DE HISTÓRIA**

HALLYSON ALVES BEZERRA

**A VINDA DA FAMÍLIA REAL AO BRASIL NA SÉTIMA ARTE: O FILME
CARLOTA JOAQUINA E A POSSIBILIDADE DA SUA REPRESENTAÇÃO NO
ENSINO DE HISTÓRIA**

**CAMPINA GRANDE-PB
2011**

HALLYSON ALVES BEZERRA

A VINDA DA FAMÍLIA REAL AO BRASIL NA SÉTIMA ARTE: O FILME CARLOTA JOAQUINA E A POSSIBILIDADE DA SUA REPRESENTAÇÃO NO ENSINO DE HISTÓRIA

Monografia apresentada ao curso de Licenciatura em História, do Centro de Humanidades da Universidade Federal de Campina Grande, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em História.

Orientadora: Profa. Dra. Juciene Ricarte Apolinário

**CAMPINA GRANDE – PB
2011**



Biblioteca Setorial do CDSA. Maio de 2025.

Sumé - PB

HALLYSON ALVES BEZERRA

A VINDA DA FAMÍLIA REAL AO BRASIL NA SÉTIMA ARTE: O FILME CARLOTA
JOAQUINA E A POSSIBILIDADE DA SUA REPRESENTAÇÃO NO ENSINO DE
HISTÓRIA

Monografia apresentada ao curso de
Licenciatura em História, do Centro de
Humanidades da Universidade Federal de
Campina Grande, como requisito parcial
para obtenção do título de Licenciado em
História.

Aprovado em ____ de _____ de _____

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Juciene Ricarte Apolinário – UAHG/UFCCG
(Orientadora)

Profa. Dra. Regina Coeli Gomes Nascimento– UAHG/UFCCG
(Examinadora)

Ms. Gláucia de Souza Freire – UAHG/UFCCG
(Examinadora)

DEDICATÓRIA

Dedico esse trabalho ao meu pai, Carlos Alberto Bezerra Sales (*in memoriam*), por ter me ensinado, mesmo sem perceber, a valorizar e amar o ser humano, incondicionalmente, mesmo diante de tantos erros.

AGRADECIMENTOS

Ao autor da minha existência, Aquele que me fez segundo o desejo do Seu coração, meu Senhor, amigo e Pai, por tudo que tem feito e por tudo o que ainda vai fazer em minha vida. Sem Tu eu nada seria, meu Senhor.

Aos meus familiares, aos quais não encontro sequer o mínimo de palavras que fossem suficientes para agradecer pelo homem que me tornei, muito embora tente expressá-las: À minha mãe, mulher guerreira e independente, dotada de uma enorme capacidade de enfrentar todo e qualquer obstáculo com muita dignidade, o maior exemplo que tenho como pessoa. Às minhas irmãs, Kallyne que me apresentou às primeiras palavras, me alfabetizou e me ensinou a ser um verdadeiro educador; Karina (Nina), tão meiga e ao mesmo tempo tão determinada, companheira e protetora nas muitas fases que passamos juntos; Aluska, minha irmã caçula, que desta vez fui eu o protetor e acabei crescendo com esse sentimento de responsabilidade, porque, assim como um pai não consegue ver que a filha cresceu, assim sou eu quando a vejo. Aos meus amigos Moisés Benício, Moysés Barbosa, Sandra Helena, Thayanna Cunha e Almir Gomes, pelas orações e torcida.

Agradeço à Universidade Federal de Campina Grande, instituição que possibilitou a minha formação acadêmica, onde dedicarei uma gratidão eterna, aos funcionários da UAHG, especialmente à Rosa, Ana e Socorro, por tantas vezes ter nos socorrido nos momentos burocráticos e tantas outras vezes nos proporcionaram momentos de boas conversas. Aos meus professores, em especial à Prof^a. Dr^a. Marinalva Vilar, Prof. Dr. Antônio Clarindo, Prof. Dr. Luciano Mendonça, Prof. Dr. José Otávio Aguiar, Prof. Dr. Severino Cabral Filho, Prof. Dr. Alarcon Agra do Ó e ao Prof. Dr. José Benjamin Montenegro.

Registro a minha estima por aquela que muito contribuiu para a existência desse trabalho de conclusão de curso, Prof^a. Dr^a. Juciene Ricarte Apolinário, por ser muito mais do que uma dedicada orientadora, mas acima de tudo um exemplo de educadora, sempre atenta no ouvir e sensível no aconselhar, mostrou-se como peça fundamental para a execução e avaliação da minha escrita. Certamente será a pessoa que lembrarei com carinho quando meus pensamentos revisitarem esta instituição ao qual saio hoje historiador. Agradeço, também, àquelas que compuseram minha banca de avaliação: Profa. Dra. Regina Coeli Gomes Nascimento e Ms. Gláucia de Souza Freire, pela atenção e disponibilidade.

Aos colegas da turma 2006.1 que me inseriram como parte da turma, mesmo sendo eu pertencente à turma de outro período, agradeço pelo companheirismo de muitas horas, das alegrias que tivemos juntos nas diversas viagens à congressos e aulas de campo aos quais estivemos participando: Andrey Willy, André Ouriques, Flávio André, Gustavo, Muriel, Gláucia, Laís, Gabriela, Raissa, além daqueles amigos que fui conquistando ao longo do curso: Fernanda Pinto, Evangley (Vanga), Esdras, Naiara, Danilo, Janailson, Ivone Agra, Araguacy Lira e Joana D'Arc.

A pessoa que mais convivi nesses cinco anos, Harriet Galdino, que entre momentos de altos e baixos, acabou se tornando um das pessoas mais especiais da minha vida acadêmica e pessoal; A Suzana, uma figura forte, destemida e, acima de tudo, sincera; Aquele que é um exemplo de solicitude e de grande caráter, Fernando Colaço.

Aos meus professores do Departamento de Psicologia da UEPB, pela enorme compreensão que tiveram, nos vários momentos em que tive de ausentar-me das atividades do curso de Psicologia, por estar envolvido na finalização do meu curso de História.

Um agradecimento especial aos meus colegas da turma 2009.1 de Psicologia, pelos mesmos motivos acima citados, adicionando os laços afetivos que conquistei, por isso não poderia deixar de citar os nomes de Mayara (May), Thiago, Narriman (Narry), Pollyana, Larissa, Kaline, Lenilson, Adriano Freire e Elizabeth Cristina.

Encerro mais uma etapa da minha vida, com o sentimento de que muito pude conquistar nesse tempo, entre amigos e colegas, entre alegrias e decepções, tenho a certeza que foram momentos que jamais esquecerei. Outrora eu era um estudante de história que percorreu por várias etapas, tendo muitas vezes passado dias inteiros na universidade, com muita dificuldade para lidar com dois cursos universitários e com duas universidades tão distintas uma da outra. Agora saio como historiador. É hora de alçar novos vãos e movimentar essa enorme roda da vida.

“Babilônia, apenas agora entendi o que Pablo Neruda quis dizer quando escreveu: ‘Tão curto é o amor e tão longo é o esquecimento’. Minhas saudades.” (Autor desconhecido)¹

¹ Frase deixada por um anônimo, no ano de 2000, quando o Cinema Babilônia de Campina Grande, Paraíba, exibia sua última sessão, antes de fechar definitivamente suas portas. Esta é uma singela homenagem do autor deste trabalho, à esse espaço de memória que alegrou e emocionou muitos campinenses, que hoje guardam as lembranças do seu tempo áureo em suas memórias.

RESUMO

Os estudos que envolvem o cinema tem ganhado bastante espaço na historiografia contemporânea, sobretudo a partir da década de 70 com os estudos realizados pelo francês Marc Ferro. Foi a partir de Ferro que o cinema, antes tido com desconfiança pelo historiador, foi sendo progressivamente aceito e utilizado como objeto de estudo. Nosso trabalho visa efetivar um estudo acerca do cinema, sobretudo no que tange à sua relação com a prática de ensino de história, refletindo sobre as possibilidades do uso do filme como ferramenta para o professor. A escolha do tema foi concebida com o propósito de contribuir para a produção historiográfica a partir da temática cinema-história. Teremos como fonte a ser problematizada o filme *Carlota Joaquina, a princesa do Brasil*, produção de 1995, dirigida por Carla Camurati. A partir da escolha da fonte, iremos realizar uma discussão sobre como a representação da vinda da família real ao Brasil foi abordada no filme para, em seguida, analisar a forma com o que esse mesmo evento tem sido descrito nos livros didáticos.

Palavras-chave: Ensino de História, Cinema, História do Brasil.

ABSTRACT

Studies involving cinema has gained plenty ground in contemporary historiography, especially from the 70's on with the studies by Frenchman Marc Ferro. From Ferro on the cinema, up to him viewed suspiciously by historians, has been progressively accepted and used as object of study. This work aims to carry out a study on cinema, especially regarding its relationship with the practice of teaching history, reflecting upon the possibilities of using film as a tool for the teacher. The choice of subject was designed with the purpose of contributing to the historiographical production from the history-cinema theme. The problematized source is the film *Carlota Joaquina, a princesa do Brazil*, a production from 1995, directed by Carla Camurati. Based on the choice of the source, it is conducted a discussion on how the representation of the royal family coming to Brazil is addressed in the movie to analyze after that, the way in which this same event has been described in textbooks.

Keywords: History Teaching, Cinema, History of Brazil.

Lista de Figuras

Figura 1 Carlota Joaquina adulta.....	39
Figura 2 D. João.....	39
Figura 3 O escocês conta a história da princesa do Brasil.....	40
Figura 4 A infanta Carlota.....	41
Figura 5 A primeira aparição de D. João, príncipe de Portugal.....	42
Figura 6 Carlota adulta.....	43
Figura 7 “Quando não se tem nada a fazer, o melhor é calar-se”.....	43
Figura 8 O príncipe teme a tempestade.....	45
Figura 9 Chegada de Corte ao Rio de Janeiro.....	45
Figura 10 Um dos muitos amantes de Carlota Joaquina.....	46
Figura 11 D. Miguel e D. Pedro.....	48
Figura 12 “Destá terra não levo nem o pó”.....	48
Figura 13 A chegada de D. João à Bahia.....	56
Figura 14 A recepção da Família Real na Bahia.....	57
Figura 15 O beija-mão da Família Real.....	58
Figura 16 O beija-mão da Família Real no filme.....	58
Figura 17 D. João de olhos vendados para a fuga.....	59

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. REVISITANDO AS ESCRITURAS SOBRE A SÉTIMA ARTE NO CAMPO DA HISTÓRIA	16
2. O CINEMA DA RETOMADA NO BRASIL DA REABERTURA: MARCOS DO PASSADO E DO PRESENTE NA CINEMATOGRAFIA BRASILEIRA E O FILME CARLOTA JOAQUINA	31
2.1. A militarização das artes: Censura e Cinema Novo.....	32
2.2 A criação da Embrafilme e as produções nacionais.....	35
2.3 Cinema de novo: A retomada do Cinema brasileiro.....	37
2.4 Carlota Joaquina, Princesa do Brazil.....	38
2.4.1 O que de História é revelado no filme Carlota Joaquina.....	40
2.4.2 Narrativa do filme.....	40
3. REINTERPRETAÇÕES DO FILME CARLOTA JOAQUINA NO ENSINO DE HISTÓRIA	50
3.1. Cinema e o ensino de história.....	51
3.2. Carlota Joaquina e a possibilidade de construir e desconstruir os discursos de história no livro didático.....	54
CONSIDERAÇÕES FINAIS	62
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	64
ANEXO	67

INTRODUÇÃO

A relação entre o cinema e a história vem proporcionando uma gama de possibilidades ao historiador, que agrega ao seu trabalho uma importante fonte de estudos, além de auxiliar na dinâmica do educador na escola. Conforme o campo de estudo do cinema foi se aprofundando, os laços deste com o conhecimento histórico tornaram as suas relações cada vez mais interligadas. A sensação proporcionada pelo cinema torna-o uma das ferramentas mais eficazes na construção do saber histórico, sendo o professor um intermediário entre a obra fílmica, o conhecimento histórico e o aluno, elemento de suma importância no processo de ensino-aprendizagem. O alcance e a popularidade do cinema nos dias atuais é significativamente tão intensa “a ponto de ter-se tornado um dos elementos centrais da vida cultural, intelectual e informativa do homem moderno” (NÓVOA, 2008, p.35).

Considerando a intensificação que os veículos de comunicação de massa conquistaram nas últimas décadas, é possível verificar que o livro didático por si só não o torna um elemento eficaz para a construção do conhecimento histórico, muito menos prepara os alunos a desenvolver uma capacidade crítica satisfatória. O recurso cinematográfico passa a ser um instrumento de apoio ao processo de aprendizado, dado que o mesmo é uma *representação* histórica, fruto da sociedade que o criou sendo que o mesmo interfere nela. Assim, tanto o filme, enquanto objeto cultural é produzido por um determinado grupo social e por isso mesmo tendo influências desse grupo, esse mesmo objeto exercerá influência nessa mesma sociedade, a partir da recepção que ela terá dele. (Chartier, 1990).

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. (CHARTIER, 1990, p.17)

Portanto, para estabelecer conexões do filme com a história, é preciso desenvolver no aluno a capacidade de problematiza-lo, tendo para isso o professor um papel fundamental, propiciando todo um arcabouço teórico-metodológico muito bem delimitado em seu planejamento didático.

Deste modo, esse trabalho visa efetivar um estudo acerca do cinema, sobretudo no que tange à sua relação com a prática de ensino de história, refletindo sobre as possibilidades do uso do filme *Carlota Joaquina, princesa do Brasil*, - produção de 1995, dirigida por Carla Camurati – nas aulas de História do Brasil. A partir da escolha da fonte, realizaremos uma discussão sobre como a representação da vinda da Família Real ao Brasil foi abordada no filme, confrontando com os textos presentes nos livros didáticos. A partir daí analisaremos os discursos sobre esse fato e faremos uma analogia com o que é apresentado no Filme *Carlota Joaquina*, fazendo uma crítica se os livros tratam repetitivamente as narrativas sem se preocupar com a “criatividade do discurso” para uma maior compreensão dos alunos. Verificaremos, portanto, como a narrativa e imagens do filme podem propiciar uma maior criatividade na dinâmica das aulas de História, tornando mais compreensível e crítico a passagem da Vinda da família Real ao Brasil.

No primeiro capítulo revisitamos a historiografia dedicada ao uso do cinema como fonte, desde as primeiras concepções de como trabalhar com a sétima arte até os trabalhos mais atuais no campo da história cultural. Abordaremos a forma como o cinema foi visto inicialmente pelos historiadores, suas críticas e resistências, para que, somente na década de 1970, ele pudesse adentrar nos espaços acadêmicos, como objeto de estudo do historiador.

No segundo capítulo, nos debruçamos em questões relacionadas ao contexto histórico no Brasil nas décadas de 1970 e 1980, incluindo aí as mudanças sociais, políticas e culturais, tendo como cenário o período de redemocratização, após os difíceis anos de ditadura. Discutiremos acerca do novo momento da cinematografia brasileira após o fim da Embrafilme e a decaída do cinema novo: o cinema de retomada, tendo como seu marco fundador o filme de Carla Camurati, *Carlota Joaquina – A princesa do Brasil*. Ao último subitem do segundo capítulo foi reservado ao que de História é revelado no filme *Carlota Joaquina*, onde descreveremos a narrativa do filme *Carlota* a fim de possibilitar reflexões sobre como o filme representa os fatos históricos ocorridos na época da vinda da família real ao Brasil.

O terceiro capítulo é dedicado a refletirmos acerca das reinterpretações do filme *Carlota Joaquina* no Ensino de História, onde discutimos de forma breve sobre o cinema como fonte documental o ensino de história tendo o filme como ferramenta importante para a prática docente, bem como a possibilidade de construir e

desconstruir os discursos de história no livro didático. Encerramos nosso trabalho com uma breve consideração sobre as conclusões que construímos a partir da nossa pesquisa, tendo em vista as contribuições que esta, cremos nós, trará para a História, sobretudo para o ensino de História.

I CAPÍTULO

I. REVISITANDO AS ESCRITURAS SOBRE A SÉTIMA ARTE NO CAMPO DA HISTÓRIA

Dentre as inúmeras inovações que o movimentado século XX produziu, certamente os meios de comunicação de massa tenham sido aqueles que mais proporcionaram uma revolução em vários aspectos das sociedades que deles experimentaram. Para ser ainda mais preciso, dentro dos meios de comunicação, o cinema merece destaque por ter sido o símbolo maior das mudanças advindas da era da modernidade, desde o seu surgimento com o cinematógrafo mudo, passando pela revolução do som, tendo ido do cinema arte ao cinema comercial, mostrando assim a própria capacidade da sétima arte de se reinventar a cada momento.

Em *A Era dos Extremos*, Hobsbawm (2003) argumenta que o cinema pode ser definido como um dos mais importantes fenômenos culturais do século XX. Na mesma obra ele faz a seguinte observação:

Só havia na verdade duas artes de vanguarda que todos os porta-vozes da novidade artística, em todos os países, podiam com certeza admirar, e as duas vinham mais do Novo que do Velho Mundo: o cinema e o jazz. (HOBBSAWM, 2003, p. 163).

Direcionado inicialmente à massa operária, portanto visto com certo desprezo pela elite do início do século XIX, o cinematógrafo aos poucos foi sendo introduzido no cotidiano das sociedades, até tornar-se de meio de diversão à categoria de sétima arte, influenciando decisivamente, como concluiu o historiador Eric Hobsbawn (1988), a maneira como as pessoas percebem e estruturam o mundo. Corroborando com a recepção inicial do cinema da época, o filme fora visto com desconfiança por aqueles que compunham a sociedade do historiador, não vendo neste objeto a incorporação que ganharia mais tarde, como documento possível de ser pesquisado, estudado, problematizado.

Contextualizando o cenário do mundo entre-guerras, Eric Hobsbawn também observa a enorme difusão que o cinema experimentou na América, sobretudo nos Estados Unidos:

Na verdade em um campo - a diversão e o que mais tarde veio a chamar-se de "meios de comunicação" - os anos entre-guerras viram uma reviravolta, pelo menos no mundo anglo saxônico, com o triunfo do rádio de massa e da indústria de cinema de Hollywood, para não falar da moderna imprensa ilustrada de foto-gravura (ver capítulo 6).

Talvez não seja tão surpreendente o fato de que as gigantescas casas de exibição cinematográfica se tivessem erguido como palácios nas cinzentas cidades do desemprego em massa, pois os ingressos de cinema eram extremamente baratos, e tanto os muito jovens como os velhos, mais atingidos pelo desemprego de então e depois, tinham tempo de sobra e, como observaram os sociólogos, durante a Depressão era provável que maridos e mulheres partilhassem juntos mais atividades de lazer que antes (Stouffer & Lazarsfeld, 1937, pp. 55 e 92). (HOBSBAWM, 2003, p. 90)

Segundo o historiador francês Marc Ferro – pioneiro nos estudos da relação entre cinema e história –, essa desconfiança ainda pairava no início da década de 1970, muito embora haja registro já em 1898 do primeiro trabalho relativo ao valor do filme como documento histórico, segundo retrata Kornis (1992, p.4). O trabalho intitulado de *“Une Nouvelle source de l’histoire: création d’un dépôt de cinematographie historique”*, realizado pelo polonês Boleslas Matuszewski, defendia a ideia de que a imagem cinematográfica era entendida como testemunho ocular verídico e infalível, capaz de controlar a tradição oral. O argumento de Boleslas corrobora com a visão que vigorava na época entre os historiadores positivistas que, embora nesse estágio ainda não recepcionassem o cinema como documento histórico, comungavam da ideia de que o documento era a fonte mesma da verdade, tal como ela é. Posteriormente, segundo Kornis (1992), o debate entre dois cineastas russos, Dziga Vertov e Sergei Eisenstein, traria importantes contribuições para uma definição da natureza da imagem cinematográfica, opondo-se, assim, à visão de Matuszewski. Para eles, o cinema é uma construção e não uma cópia fiel da realidade, entretanto, para Vertov, o cinema documentário sim, exprimia a realidade.

Até meados da década de 1960, as discussões que versavam sobre o valor documental do cinema e a linguagem cinematográfica em si se limitava a um pequeno grupo de profissionais, constituídos por cineastas e teóricos do cinema. Com a massificação dos aparelhos televisores no ambiente doméstico, resultando no acesso cada vez maior à imagem *“fez com que os cientistas sociais não mais pudessem ignorar o mundo da câmera”* (Kornis, 1992). As discussões metodológicas propriamente ditas entre cinema-história, surgem juntamente com reflexões que abarcaram outras áreas do conhecimento, como a psicologia, sociologia, antropologia etc.

Resgatando as discussões advindas desta visão da imagem cinematográfica enquanto autêntica, exata e verídica, Ferro argumenta já nos anos 70 do século XX, que tanto o cinema documentário como o de ficção são ambos objetos que devem ser analisados cultural e socialmente. Com isso o historiador refutava a idéia de que o gênero documentário seria mais objetivo e que retrataria a realidade.

Partir da imagem, das imagens. Não buscar nelas somente ilustração, confirmação ou o desmentido do outro saber que é o da tradição escrita. Considerar as imagens como tais, com o risco de apelar para outros saberes para melhor compreendê-las. Os historiadores já recolocaram em seu lugar legítimo as fontes de origem popular, primeiro as escritas, depois as não-escritas: o folclore, as artes e as tradições populares. Resta agora estudar o filme, associá-lo com o mundo que o produz. Qual é a hipótese? Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História. E qual o postulado? Que aquilo que não aconteceu (e por que não que aconteceu?), as crenças, as intenções, o imaginário do homem, são tão História quanto a História. (FERRO, 1992, p. 86)

No artigo intitulado *O filme – Uma contra-análise da sociedade?*, pertencente à coletânea: *História: Novos objetos*, organizado por Pierre Nora, em 1975, Ferro traz um crítica aos seus pares, ao afirmar que o cinema, apesar do seu centenário, ainda encontrava resistência entre os historiadores:

Não existe no caso nem incapacidade nem atraso, porém uma recusa inconsciente que procede causas complexas. Examinar quais “monumentos do passado” o historiador transformou em documentos, e depois, em nossos dias, “quais documentos a história transforma em monumentos”, seria uma primeira maneira de compreender e de ver por que o filme não figura entre elas. (FERRO, 1972, p. 2)

Assim, a partir de um conjunto de estudos que visavam problematizar as novas possibilidades de se estudar o cinema como fonte, o mesmo foi reconhecido enquanto objeto da análise histórica, inserindo-se no campo de preocupações da Nova História francesa, tendo Ferro publicado na revista *Annales* um artigo intitulado “*Société Du XX siècle ET histoire cinématographique*”, elevando as discussões em torno do cinema enquanto fonte, criticando, conseqüentemente, o culto excessivo do documento escrito. De certa forma, as preocupações que cercavam Ferro vinham do ato “ultrapassado” dos historiadores, ao se limitarem no seu campo metodológico.

Nesse artigo, o autor alerta aos seus para usufruírem mais um tipo de documento, tão rico quanto os já utilizados, com uma nova linguagem que traziam uma nova dimensão ao conhecimento do passado. Encontrando no cinema não apenas uma fonte de prazer estético ou entretenimento, Ferro diz que o historiador passou a entender o cinema enquanto agente transformador da história, bem como um registro histórico.

É possível encontrar na historiografia brasileira uma vasta produção bibliográfica sobre cinema-história, quer seja em publicações impressas (livros, revistas, etc), quer seja nas publicações digitais, disponíveis nas revistas eletrônicas das instituições de formação superior – tendo essa última uma gama de enfoques teóricos- metodológicos produzidos pelo meio acadêmico. Podemos citar como exemplo para essa segunda modalidade de publicação o trabalho de Mônica Almeida Kornis (1992) intitulado *História e Cinema: um debate metodológico*², onde a autora esmiúça todo o histórico da relação cinema e história, discutindo como foi percebido historicamente o valor documental do cinema.

Uma análise realizada por Grace Campos Costa e Rodrigo Francisco Dias, da Universidade Federal de Uberlândia do recém-lançado *A história nos filmes, os filmes na história*, livro escrito pelo professor Robert A. Rosenstone, do Instituto de Tecnologia da Califórnia, aborda algumas questões apresentadas pelo autor sobre as relações entre Cinema e História e suas implicações no campo da teoria da História, ou seja, *das relações entre História e Ficção, ou seja, o conjunto de reflexões sobre a definição da própria História, esse campo da atividade intelectual humana que mescla um pouco de ciência e arte*.³ Os autores destacam o objeto de pesquisa do autor, os filmes históricos, tendo por objetivo aproximar esses filmes dos trabalhos propriamente historiográficos, ou seja, os escritos dos historiadores. Rosenstone, de acordo com Costa e Dias (2010), propõe argumentar que, assim como os livros históricos possuem suas limitações – porque eles não trazem realidade –, igualmente os filmes históricos também não o trazem, ou seja, tanto um como o outro pertencem ao campo das representações e *ambos referem-se a*

² Mônica Almeida Kornis, "História e Cinema: um debate metodológico". Estudos Históricos, vol. 5, nº 10, Rio de Janeiro, 1992, p.237-250.

³ Grace Campos Costa & Rodrigo Francisco Dias, "O Cinema como Narrativa Histórica: Robert A. Rosenstone e a Linguagem Histórica Fílmica. Revista de História e Estudos Culturais, vol. 7, ano VII, nº2, maio-junho-julho-agosto 2010. ISSN: 1807-6971. Disponível em: www.revistafenix.pro.br

*acontecimentos, momentos e movimentos reais do passado e, ao mesmo tempo, compartilham do irreal e do ficcional*⁴.

No livro *Fontes Históricas*⁵, organizado por Carla Bassanezi Pinsky e publicado pela Editora Contexto, há um capítulo específico sobre fontes audiovisuais, intitulado *A História depois do papel*, onde Marcos Napolitano⁶, busca analisar as fontes audiovisuais e musicais em suas estruturas internas de linguagem e seus mecanismos de representação da realidade, a partir de seus códigos internos. Napolitano aborda tanto a questão teórica do cinema quanto ao seu uso enquanto fonte na pesquisa histórica, bem como a abordagem que melhor possibilitará o trabalho do historiador que se propõe a utilizar as fontes audiovisuais. Ele reitera as três possibilidades básicas da relação entre história e cinema: O cinema na História; a história no cinema e a História do cinema. Cada uma dessas abordagens, segundo o historiador, implica uma delimitação específica:

O cinema na História é o cinema visto como fonte primária para a investigação historiográfica; a história no cinema é o cinema abordado como produtor de “discurso histórico” e como “intérprete do passado”; e, finalmente, a História do cinema enfatiza o estudo dos “avanços técnicos”, da linguagem cinematográfica e condições sociais de produção e recepção de filmes. (NAPOLITANO, 2010, p.240-241)

Ainda segundo Napolitano, ocorre que ainda há aqueles historiadores que, imbuídos de um certo pensamento positivista, acreditam que os filmes documentários ainda prevalecem sobre os filmes encenados. O argumento é que cada plano, sequência ou produção completa é um registro primário do passado, ou seja, o documentário final, já editado, transforma-se, de fato, num documento em si. Ocorre o contrário com a segunda modalidade de filme, onde o material didático refere-se mais ao ponto de vista do criador do filme. É nesse momento que Napolitano vai beber da fonte de Ferro, ao dizer que *o documento filmico possui valor de “testemunho” indireto e involuntário de um evento ou processo histórico e sua veracidade ou não estaria diretamente ligada à manipulação intencional dos realizadores*.⁷ Além disso, o autor ainda traz o pensamento do pesquisador Eduardo

⁴ ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. Tradução de Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 14.

⁵ PINSKY, Carla Bassanezi. *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2010.

⁶ Docente da Universidade de São Paulo (USP) e Doutor em História.

⁷ PINSKY, Carla Bassanezi. *Ibidem*, p. 243.

Morettin, que refuta a opinião de Ferro sobre uma “verdade” que haveria por trás do filme. Para Morettin o mais interessante seria identificar a ambiguidade das imagens, uma vez que estas nem sempre conseguem apresentar uma leitura coerente e unívoca do fato histórico.

Como usar as fontes audiovisuais na pesquisa histórica? Em primeiro lugar, Napolitano enfatiza que todo documento de natureza audiovisual – incluindo o cinema – deve ser analisado a partir de uma crítica sistemática. Ao invés de perceber esse documento como testemunho de uma “verdade” os historiadores contemporâneos passariam a enfatizar a análise das representações simbólicas contidas na fonte. A abordagem do cinema pelo historiador segue algumas regras básicas, que perpassam pela atenção que este deve ter em relação *ao conjunto de informações que se localizam nos diversos canais e códigos que forma a “linguagem fílmica”*.

Em 2008, foi lançada a coletânea *Cinema-história⁸: teoria e representações sócias no cinema*, uma reunião de onze artigos produzidos por historiadores e cientistas sociais do *Laboratório de Estudos sobre Sociedades e Culturas Oficina Cinema-História*, organizado por Jorge Nóvoa da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e José D’Assunção Barros, da Universidade Federal do Rio de Janeiro. O livro esmiúça essa relação sobre ‘Cinema-História’, onde os autores argumentam sobre essa questão:

uma relação complexa, que é muito mais do que as meras relações lineares que são entrevistas quando um destes pólos é abordado como superposto ao outro, ou mesmo anulando o outro, tal como ocorre quando a História propõe meramente a decifrar o Cinema, ou o Cinema almeja apenas representar a História (a “História do Cinema” ou o “a História no Cinema). (NÓVOA;BARROS, 2008, p.7)

Nóvoa e Barros (2008) indagam sobre a própria escrita dos historiadores participantes da coletânea, onde dizem que estão “imbuídos deste singular espírito epistemológico” e “incorporam nos seus próprios modos narrativos e nos seus sistemas de análise algo mesmo da linguagem fílmica. Eles “escrevem História, mas é como se também estivessem escrevendo algo de Cinema, permitindo-se à constante recriação de linguagem que é necessária ser inventada a cada novo

⁸ A expressão conceitual “Cinema-História” foi cunhada por Marc Ferro, nos anos sessenta, e será utilizada e explicada por Nóvoa, dando nome a uma problemática-objeto, simultaneamente, e a uma epistemologia específica, onde ambos os termos não se sobrepõem, pelo contrário, interagem. Para maiores esclarecimentos, consultar o capítulo “Apologia da relação cinema-história” do livro “Cinema-História: Teoria e representações sociais no Cinema”, Editora Apicuri, 2008, p. 13-40.

instante para discorrer adequadamente sobre o Cinema”. Os autores observam que a “imaginação histórica” e a “imaginação cinematográfica” têm muito em comum uma com a outra e comungam da ideia de que o historiador, na ocasião de lacunas documentais, por vezes inventa a própria história, imbuído dessa ‘imaginação cinematográfica’. Igualmente os cineastas por vezes recorrem à História com o objetivo de enriquecer a linguagem fílmica – o autor cita o próprio método histórico de “viajar no tempo” – tendo a possibilidade de expandir a sua criatividade, tornando-a mais expressiva e significativa. Os autores questionam:

Quantas vezes também os mestres cineastas não aprenderam dos historiadores esta arte de aprisionar os detalhes, descrevendo pé ante pé e passo ante passo as cenas de uma batalha, ou registrando na sua narrativa expressões e sentimentos que pareciam querer escapar de um diálogo entre personagens do passado? (NÓVOA, 2008, p. 8)

Destaca-se, nessas observações, a relação íntima entre a História e o Cinema, caracterizando-se como áreas próximas, que se complementam e se influenciam mutuamente, elas se renovam como linguagem e modo de imaginação.

Fazem parte desta coletânea de ensaios alguns trabalhos que discutem a relação Cinema-História sob o ponto de vista teórico-metodológico e de maneira mais geral bem como estudos que se dedicam a estudar mais especificamente o Cinema Brasileiro, segundo a referência cronológica progressiva (de Mazzaropi, passando a Glauber Rocha, ao Cinema Novo como um todo, ao cinema dos anos 70 até os anos 90), possibilitando compreendermos suas metamorfoses no decurso de sucessivos períodos e no confronto com diferentes contextos políticos e sociais. Consideremos alguns ensaios desta publicação:

Em *Metamorfoses do cinema brasileiro na era da mundialização neoliberal: em busca de uma identidade estética?*, Nóvoa (2008) problematiza acerca do grau de desenvolvimento ao qual o cinema brasileiro – bem como o cinema *subdesenvolvido*⁹ no geral – alcançou, sobretudo o cinema de países que procuram uma alternativa própria, não sendo diretamente influenciado pela indústria norte-americana hollywoodiana. Entende-se desenvolvimento não apenas aos aspectos quantitativos desse crescimento, mas ao seu teor tecnológico e técnico, bem como

⁹ O autor refere-se à cinema subdesenvolvido como o resultado de produções cinematográficas realizadas por países considerados subdesenvolvidos.

aos fenômenos de distribuição e recepção por parte do público bem como a repercussão do mesmo. Ele identifica que houve no Brasil tal crescimento, até superando em qualidade técnica, muito do que é produzido nos países dominantes, ainda que tais produções não tenham alcançado grandes premiações internacionais, a exemplo do *Oscar*¹⁰ ou da *Palma de Ouro de Cannes*¹¹. Em termos de desenvolvimento da cinematografia, além do Brasil, outros países conseguiram elevar a sua qualidade de produção, como a Argentina, o Chile, o México, o Irã, a Turquia, a Coreia, a China, alguns países da África e quase todos os países do Leste Europeu, “não merecendo de forma alguma ser considerada de segunda ou de terceira categoria”.

Embora houvesse tido um crescimento mundial considerável da cinematografia, o autor chama a atenção para um ponto que não foi contemplado nesse desenvolvimento: a estética.

O sistema de hipóteses que estamos construindo não admite respostas positivas a estas questões. Isto porque, não obstante o crescimento geral e mundial da cinematografia e dos seus diversos aperfeiçoamentos pode-se afirmar que inexistem elaborações verdadeiras novas escolas estéticas, como as que vimos como expressionismo alemão, o neo-realismo italiano, a *nouvelle vague* e, no caso específico do Brasil, o seu Cinema Novo. (NÓVOA, 2008, p.165)

As hipóteses aos quais o autor fundamenta seu discurso, de não ter havido inovações no campo da estética (válido não apenas para o cinema brasileiro, mas também para o cinema mundial), refere-se a codificação de linguagens, temas e abordagens pautadas numa certa homogeneidade que caracteriza assim uma escola estética. Ele verifica, assim, que desde a década de 60 do século passado, não houve constituição de expressões novas que pudessem caracterizar um novo momento para a cinematografia. Para o autor há um descompasso entre o grande aparato técnico e tecnológico (cores e som, por exemplo) e a possibilidade da criação de verdadeiras novas formas artísticas, caracterizando uma grave crise dos paradigmas estéticos contemporâneos. É sob esse ponto que ele destacará a obra

¹⁰ “Oscar” é como ficou conhecido mundialmente o prêmio Academy Awards, entregue pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, fundada em Los Angeles, Califórnia, EUA. Para mais detalhes acessar <http://www.oscar.org>

¹¹ A “Palma de Ouro” é a nomeação dada ao prêmio entregue no Festival de Cannes, realizado anualmente na cidade de mesmo nome, na França.

de Gláuber Rocha, sendo um dos mais destacados representantes do Cinema Novo, escola cinematográfica brasileira dos anos sessenta. Criando um movimento de caráter revolucionário, ele conseguiu desenvolver um encontro entre conteúdo e forma, mesmo sob limitados recursos financeiros, tecnológicos e de material humano. Abordaremos sobre o Cinema Novo, com mais detalhes, no capítulo seguinte.

Partindo para a questão das influências da cinematografia estadunidense, Nóvoa (2008) ainda destaca afirma que:

No Brasil dos anos 60, já existia uma busca cultural e artística que procurava contestar os valores impostos pela “cultura invasora”. Mas o cinema brasileiro nunca conseguiu deixar de ser tributário dos paradigmas hollywoodianos. Ou seja, em muitos aspectos o cinema brasileiro é o cinema americano. (NÓVOA, 2008, p.169)

Essa influência por parte do cinema estadunidense tem sido, segundo o autor, um impasse para a aquisição de novas abordagens estéticas para o cinema, uma vez que para o público nas condições capitalistas de produção e distribuição o que importa é tão somente o divertimento efêmero, não buscando o “*deleite estético*”, nem “consciência crítica”.

Na última parte do ensaio, o autor aborda a questão da crise do cinema brasileiro nos anos oitenta e noventa, culminando com a extinção da Embrafilme (veremos mais no capítulo seguinte) e a emergência de um novo momento para o cinema, autodenominado de Cinema de Retomada, dando um novo fôlego ao cinema nacional. Mesmo assim, não se vê nenhuma novidade estética, levando o autor a reafirmar que:

O artista do cinema brasileiro quer persistir nas vias construídas. Não obstante, pode-se afirmar que, diferentemente do ideal cinemanovista, a fragmentação teórica e de concepção do cinema brasileiro dos anos 80, 90, mas também aqueles do século XXI dão provas de que existe uma dificuldade ou mesmo uma impossibilidade na elaboração de uma proposta estética que se consubstancie numa verdadeira escola”. (NÓVOA, 2008, 178)

José D’Assunção Barros (2008), em *Cinema e história: entre expressões e representações*, afirma que o cinema, enquanto forma de expressão artística – assim como a Música, o Teatro, a Literatura, etc –, possui uma linguagem própria e

interferiu (e interfere) na história contemporânea *ao mesmo tempo em que seu discurso e suas práticas foram se transformando com esta própria história contemporânea* (BARROS, 2008, p. 43). Isso quer dizer que o Cinema, segundo o autor, pode ser considerado como uma *fonte primordial e inesgotável* para o historiador, na sua atuação, podendo este *examinar os diversos usos, recepções e apropriações dos discursos, práticas e obras cinematográficas*.

O Cinema como fonte, sendo esta expressão essencialmente cultural, fornece ao historiador contemporâneo a possibilidade de pensar sobre a própria época em que foi e está sendo produzido bem como considerando a sua principal característica: a de meio de representação. O filme é o resultado de todo um arcabouço social e cultural que está presente no imaginário da sociedade que o criou. Ele nasce da cabeça livre e pensante do diretor, cheio de suas subjetividades enquanto ser social, dotado de imaginação e criatividade. Pensando as relações entre Cinema e História, José D'Assunção nos chama a atenção para a possibilidade de a obra cinematográfica funcionar como veículo interpretante de realidades históricas específicas, e ainda como linguagem que auxilia na imaginação histórica. Ele cita o exemplo dos 'filmes históricos' (produções cinematográficas que visam estetizar eventos ou processos históricos conhecidos, incluindo nesse exemplo os 'filmes épicos'), os filmes históricos que realizam uma versão romanceada dos fatos históricos e, em outro caso, os 'filmes de ambientação histórica' (filmes que possuem um enredo criado livremente, entretanto, foram baseados em determinado contexto histórico) e os 'documentários históricos'. A partir de uma reflexão das modalidades cinematográficas ora citadas, José D'Assunção observa outro ponto possível que resulta da relação Cinema e História: A utilização do material fílmico como ferramenta para ensinar História.

Tanto os historiadores podem estudar os usos políticos e educacionais que têm se mostrado possíveis através do Cinema, como de igual maneira os pedagogos (e também os professores de história) podem utilizar o Cinema para difundir o saber histórico e historiográfico de uma determinada maneira. (BARROS, 2008, p. 46)

O autor apresenta outras possíveis relações entre Cinema e História, levando-nos a refletir sobre a multiplicidade de potencialidades que resulta desta relação que

começou em um tempo recente e que vem estabelecendo seu lugar no campo historiográfico.

Após indicar as possíveis fontes para uma História do Cinema, José D'Assunção reserva as páginas finais do ensaio para refletir sobre algumas questões de método. Inicialmente ele discorre sobre a questão dos discursos presentes nos filmes, dizendo que estes se entrelaçam e interagem entre si. Por isso, o pesquisador que deseja analisar essa fonte, necessita analisar não somente os componentes discursivos associados à escrita, mas os demais elementos que o compõe como:

analisar os outros tipos de discursos que integram a linguagem cinematográfica: a visualidade, a música, o cenário, a iluminação, a cultura material implícita, a ação cênica – sem contar as mensagens subliminares que podem estar escondidas em cada um destes níveis e tipos discursivos, para além do subliminar que frequentemente se esconde na própria mensagem falada e passível de ser traduzida em componentes escritos. (BARROS, 2008; 63)

A metodologia para análise fílmica deve, então, ser multidisciplinar e *pluridiversificada*, possibilitando, assim, uma análise mais profunda do objeto estudado. Mas o que isso quer dizer? O autor afirma que a busca pela análise cinematográfica deve ir muito além do que simplesmente utilizá-la como reflexão ou ilustração de uma escrita já tradicionalmente elaborada. A imagem, em si mesma deve ser considerada na sua especificidade. Para tanto por vezes é preciso buscar o diálogo com outros saberes, para assim poder compreendê-la. O mesmo se dá em outros substratos do filme: a trilha sonora, os cenários, vestimentas, etc., todos esses elementos fornecem subsídios para a compreensão do filme e devem ser metodologicamente explorados.

Destacando o cinema documentário como representação, Sávio Tardo Pereira da Silva (2008) analisa este como sendo o produto de um determinado grupo social, abordando o documentário como *um acontecimento histórico que envolve sujeitos numa intensa disputa pelo controle da produção das imagens*¹². O autor faz uso do documentário brasileiro cinemanovista para problematizar o mesmo enquanto objeto de transformação das imagens dos excluídos¹³, ou seja, ele analisa,

¹² SILVA, Sávio Tardo Pereira da. História, documentário e exclusão social. In: Cinema-História: Teoria e representações sociais no cinema. Rio de Janeiro, Apicuri, 2008. P.p 123.

¹³ O autor faz uso do termo “excluído” para ressaltar um novo personagem que surge do resultado do sistema capitalista denominado de neoliberalismo, nos anos 1980 e 1990. No Brasil esse processo intensifica-se com a presença do presidente Fernando Collor de Mello, em 1989.

a partir de um ângulo político, como os grupos sociais lançam mão deste produto simbólico para a construção da sua representação. Para ele, é na montagem do filme documentário que residem as intenções do diretor, sendo dois os tipos: a *montagem filmica* e a *moldura filmica*.¹⁴ Silva (2008) observa que o documentarismo brasileiro – com forte tradição para uma abordagem sobre as mazelas da sociedade, enfatizando a exclusão social presente –, a despeito da sua evolução técnica, continua sofrendo influências do momento histórico em que foi criado, ou seja, seus objetivos se firmam no seio do movimento Cinema Novo.

Partindo para uma esfera mais próxima, podemos destacar as recentes produções de historiadores da Universidade Federal de Campina Grande e da Universidade Estadual da Paraíba que tem no cinema o seu objeto de análise. Os grupos de estudo e cineclubes, que têm a participação tanto de estudantes de história como outras áreas afins, bem como os eventos – a exemplo do *História em Curtas*¹⁵ –, vêm contribuindo para as discussões em torno das possibilidades da relação história e cinema, resultando numa maior produção historiográfica acerca dessa relação.

O programa de pós-graduação em História, da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), recentemente organizou uma coletânea de artigos produzidos pelos alunos do mestrado em História, além de professores e alunos da graduação, sobre as identidades e as sensibilidades observadas a partir do cinema. O livro *Identidades e Sensibilidades: O Cinema como Espaço de Leituras* tem por organizador o Professor Dr. Iranilson Buriti, docente da Unidade Acadêmica de História e Geografia e será publicado pela Editora da UFCG. Esta coletânea foi produzida por pesquisadores do campo da história que tiveram sensibilidades em

¹⁴ A *montagem filmica* está ligada às opções estéticas próprias da linguagem cinematográfica, que revelam a formação intelectual do diretor bem como a sua inserção em determinado grupo ou movimento artístico. É possível se reconhecer muitos aspectos próprios do diretor pelo resultado do material que o mesmo produziu através dos elementos técnicos (direção de câmera, intencionalidades da fotografia, escolha da fotografia e demais elementos que fazem parte da linguagem audiovisual). A *moldura histórica* está relacionada ao tempo histórico em que foi produzido o filme. A técnica, os instrumentos e os temas selecionados se relacionam a um “contexto mental” da sociedade que o produziu.

¹⁵ Criado em 2009, o História em Curtas é evento realizado pelo Centro Acadêmico e pelo Programa de Educação Tutorial do Curso de História (PET), ligados à Unidade Acadêmica de História e Geografia, da Universidade Federal de Campina Grande. Objetiva-se possibilitar a abertura de um espaço de discussões acerca da produção cinematográfica enquanto instrumento de pesquisa e ensino de História.

compreender o *Cinema como espaço de leituras* diversas, levando em consideração os autores e os diálogos que se construíram com os filmes analisados.

Por fim, existem outras produções que buscam refletir sobre a faceta pedagógica do cinema. Entre os que escreveram sobre a relação entre cinema e ensino de história, destacamos uma obra, pelo seu uso frequente entre os pesquisadores, que se propõem a trabalhar o cinema sob a perspectiva da educação. Produzida por Marcos Napolitano, *Como Usar o Cinema na Sala de Aula*, discute de forma simples e direta a história do cinema bem como aborda criticamente as experiências de profissionais que utilizam o cinema na sala de aula. O autor busca se concentrar nas possibilidades de trabalho escolar com o cinema comercial (ficção ou documentário), portanto obras que não foram produzidas diretamente para o uso didático em sala de aula, tendo sido pensadas apenas para a simples projeção nas salas de cinema. Ainda segundo Napolitano, os filmes – dos mais comerciais e descomprometidos aos mais sofisticados e “difíceis” – têm sempre alguma possibilidade para o trabalho escolar. No livro, Napolitano não apenas fala da disciplina História, mas realiza um passeio por todas as áreas do conhecimento vistas no ensino básico. Assim, diz que “a peculiaridade do cinema é que ele, além de fazer parte do complexo da comunicação e da cultura de massa, também faz parte da indústria do lazer e constitui ainda obra de arte coletiva e tecnicamente sofisticada” (NAPOLITANO, 2006, p.14).

Napolitano ainda contempla a obra com um glossário de termos cinematográficos, fichas técnicas dos filmes que cita como proposta, como deve ser produzido o plano de aula, bem como as diversas possibilidades que o professor poderá usufruir caso escolha o filme como recurso didático.

Um das grandes contribuições que Napolitano imprime em sua obra talvez seja a de buscar relacionar a escola à cultura, propondo incentivar na escola a formação de alunos críticos, propondo relações de conteúdo/linguagem do filme com o conteúdo escolar.

Citamos, até agora, uma série de trabalhos que focaram suas pesquisas a partir da relação cinema e história e certamente poderíamos citar muitos outros, fato que poderemos fazê-lo em outro momento. A partir desta revisão de literatura podemos perceber que o cinema, que outrora fora rejeitado ou visto com certa desconfiança pelos historiadores, sob forte influência da escola metódica, dita positivista, hoje ganha seu reconhecimento enquanto possibilidade de fonte para

pesquisa tanto para historiadores, como para antropólogos, sociólogos e demais profissionais das diversas áreas do conhecimento. Visando a possibilidade de uma discussão acerca do uso do filme *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* no ensino de História, partiremos, a partir de agora, à análise histórica do cenário brasileiro que antecedeu ao período que possibilitou o surgimento do chamado Cinema de Retomada – momento histórico da criação da principal obra fílmica que propomos problematizar nesse trabalho.

II CAPÍTULO

II. O CINEMA DA RETOMADA NO BRASIL DA REABERTURA: MARCOS DO PASSADO E DO PRESENTE NA CINEMATOGRAFIA BRASILEIRA E O FILME CARLOTA JOAQUINA

O período que compreende os anos 80 e 90 do século XX é considerado como o período de redemocratização do Brasil, após turbulentos e contraditórios eventos políticos, sociais e culturais que se originaram a partir do golpe militar de 1º de abril de 1964. Os vários campos da sociedade viram-se num momento de expectativa e desconfiança do que viria no futuro. Dentre eles podemos destacar o campo cultural a exemplo da música, do teatro e, mais especificamente, o cinema. Para compreendermos esse processo de mudança, vamos revisitar algumas décadas na história do Brasil, atentando para os acontecimentos políticos e sociais da época. Destarte, perceberemos que tais aspectos influenciaram de forma decisiva na roda viva cultural do país e, a partir dos seus desdobramentos, possibilitou diversas transformações na sociedade, abrindo caminhos para o novo cenário em que a cinematografia brasileira experimentará na última década do século XX.

Antes de mergulharmos na trajetória da produção cinematográfica do Brasil a partir da década de 60, evidenciamos que compreendemos que o *filme* representa não apenas a história que se propõe contar, mas infere-se na perspectiva de que a sua construção está sujeita as influencias do *tempo histórico* que o mesmo foi produzido. Ele é uma representação construída a partir de um roteiro e envolve-se numa teia de acontecimentos, sensibilidades e percepções próprias dos sujeitos envolvidos na sua criação. Nas palavras de Jacques Le Goff:

O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento verdade. Todo documento é mentir. Cabe ao historiador no fazer o papel de ingênuo (...). É preciso começar por demonstrar, demolir esta montagem (a do monumento), desestruturar esta construção e analisar as condições de produção do documento-monumento (LE GOFF, 2003, p.102-103).

Sendo assim, percebemos o filme como um documento histórico e, sendo um documento, cabe ao historiador analisá-lo e contextualizá-lo a partir do estudo da sociedade que o produziu, levando em consideração as interferências que a mesma

imprimiu no mesmo. A partir desse contexto, partiremos para a análise do cenário brasileiro que antecedeu à retomada do seu cinema, por volta dos anos 1990-2000.

2.1 A militarização das artes: Censura e Cinema Novo

A década de 1960, conhecida como o período dos “anos rebeldes” tem o seu motivo: havia uma ditadura militar forte, repressiva que, dentre outros atos, suspendera os direitos políticos, cassara os mandatos, reprimira os movimentos estudantis, com a proposta de não deixar espaço para as oposições. Entretanto, em contradição à imposição militar, houveram aqueles que resistiram. Enquanto o governo militar iniciava o processo que Stephanou (2001) chamou de militarização das artes, em contrapartida, alguns artistas passaram a politizá-la, ou seja, usaram seus talentos à favor dos seus ideais políticos.

Quanto a esse aspecto, Stephanou observou:

A arte brasileira, da década de 60, refletiu a necessidade de combater a um Regime Militar autoritário que a reprimia, denunciando essa repressão, explicitando as arbitrariedades, promovendo a contestação, criando um clima favorável às mudanças sociais e desfavorável ao sistema implantado em 1964. (STEPHANOU, 2001, p. 113)

Um exemplo mais evidente acerca desse fenômeno é o Cinema Novo. De acordo com MALAFAIA (2008), o cinema novo tem suas origens no final dos anos cinquenta, momento em que a sociedade brasileira conhecia o vigoroso processo de desenvolvimento econômico, representado pelo slogan “cinquenta anos em cinco”, do governo de Juscelino Kubitschek (1956-1960). Os jovens cineastas brasileiros começavam a fomentar novos debates acerca da situação social e cultural do país e as influências que tiveram, a partir do contato com as novas correntes cinematográficas europeias, deram-lhe um insight para a elaboração de uma nova proposta estética brasileira. Era preciso pensar o Brasil como um todo e o cinema poderia ser um veículo capaz de estimular reflexões a partir da realidade registrada nos filmes. No ensaio “O mal estar da Modernidade: o Cinema novo diante da Modernização Autoritária”, Wolney Vianna Malafaia problematiza essa relação de transformação do cinema brasileiro, mediante o cenário político que experimentava. Ele chama a atenção para a proposta estética adotada pelo Cinema Novo e suas características que o difere dos outros modos de fazer cinema no Brasil:

Envolvidos com os mesmos ideais, procuram produzir cinema de forma independente, sem preocupações como os acabamentos formais que caracterizavam a produção do tipo industrial, tão própria daquela feita pela companhia cinematográfica Vera Cruz, a qual os cinemanovistas eram profundamente críticos, apresentando a mesma como uma tentativa de reprodução de padrões hollywoodianos em terras brasileiras, sustentada num suposto falseamento de nossa realidade social e cultural” (MALAFAIA, 2008, p. 204)

Ismail Xavier (2003), comentando sobre as relações sobre cinema e teatro, considerando estes como modalidades que possuem características muito próximas, ele analisa o modelo cinemanovista, fazendo a seguinte observação:

Uma tônica dos cinemas novos dos anos 60 na América Latina foi a busca de novas formas de representação capazes de dar conta dos processos mais fundos de sua realidade específica. Isso se fez por meio de uma recusa aos padrões do cinema industrial mais voltado para a reprodução das aparências, em que o naturalismo é a convenção que estabelece limites muito claros para a discussão da experiência social. (XAVIER, 2003, p. 129)

Xavier ainda destaca o caráter independente do movimento, uma vez que eles “queriam uma dramaturgia liberta de clichês, impulsionadora da expressão autoral, sem as censuras do aparato industrial, estimuladora de uma consciência crítica diante da experiência cinematográfica”. (XAVIER, 2003, p. 130)

O movimento Cinema Novo, como mencionado na citação acima, tinha por principal característica a sua forma independente de fazer cinema. Talvez por essa razão não fora bem aceito pela massa da sociedade brasileira da época, mergulhada nas influências do modelo hollywoodiano de fazer filmes, que corroborava com o ideal de vida americano, o *american way of life*. Tal modelo estadunidense encaixa-se perfeitamente ao modo de produção capitalista, onde a indústria cultural não está comprometida com a estética e, seu expectador, de igual forma, não costuma assistir filmes sob o olhar crítico, mas por pura diversão e entretenimento. Um dos mais significativos representantes cinemanovista citado por inúmeros estudiosos sobre cinema é o cineasta Gláuber Rocha¹⁶, que promoveu uma

¹⁶ Gláuber de Andrade Rocha nasceu em Vitória da Conquista, BA, no dia 14 de março de 1939. Em 1957 cursa Direito na Universidade da Bahia, chegando apenas ao terceiro ano. Em 1959 casa-se com a colega de universidade, Helena Ignez. Após filmar algumas pequenas produções, produz, em 1963, “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, concorrendo à Palma de Ouro, premiação do Festival de Cannes, na França. Em 1965 foi preso por protestar contra o regime militar. Com o crescimento da repressão no Brasil, em 1971, Gláuber partiu para o exílio, continuando a trabalhar com cinema. Entre sua estadia no Brasil e no exterior ainda produziu outros filmes, como: Barravento (1962), Terra

revolução estética no cinema brasileiro, mesmo com as frágeis condições financeiras e arsenal tecnológico limitado para a época.

Em um seminário sobre cinema Latino-Americano, em Gênova, na Itália, Gláuber Rocha argumenta sobre a necessidade do cinema brasileiro em assumir a estética da fome, algo que caracterizava sua proposta enquanto cineasta:

De Aruanda à Vidas Secas, o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, explicitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casa sujas, feias, escuras: foi esta galeria de famintos que identificou o cinema novo com o miserabilíssimo, hoje tão condenado [...] pela crítica a serviço dos interesses oficiais.¹⁷

Mas qual era, de fato, a proposta estética dos cinemanovistas? Nóvoa (2008) diz que *Gláuber, assim como os cinemanovistas, tinha no povo o seu objetivo maior*.¹⁸ A diferença dele para outros companheiros de movimento era que ele pensava a partir da ideia de que o povo tinha sua parcela de culpa pela sua condição de alienado, *despossuído dos meios de produção materiais e simbólicos*. Além disso, a intenção do cinema novo era romper com a emoção alienante e típica do cinema colonizador hollywoodiano.

O filme síntese do Cinema Novo é uma produção do próprio Gláuber: “*Deus e o Diabo na Terra do Sol*”, de 1964, que narra a luta dos nordestinos que são esmagados pela concentração de propriedade da terra, suas dificuldades em meio a uma natureza inóspita, tendo que lidar com a violência, a fome e o misticismo. Essa é uma das várias facetas de Gláuber Rocha, pois, já em *Terra em Transe* (ano,) desta vez o diretor critica os comunistas da América Latina.

Além de Gláuber Rocha, outros cineastas produziram uma vasta obra, a exemplo de Ruy Guerra, Joaquim Pedro Andrade, Roberto Farias, Roberto Santos, Luiz Sérgio Person, Antônio Fontoura, Nelson Pereira do Santos, Paulo César Saraceni, entre outros.

em *Transe* (1967), *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969), *Historia do Brasil* (1973), *Di Cavalcanti* (1977), entre outros. Devido à problemas bronco-pulmonares, morreu em 22 de agosto de 1981.

¹⁷ ROCHA, Gláuber. Uma estética da fome. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n.3, p. 167, jul. 1965. Apud, STEPHANOU, Alexandre A.

¹⁸ NÓVOA, Jorge. Metamorfoses do cinema brasileiro na era da mundialização neoliberal: em busca de uma identidade estética? In: *Cinema História: Teoria e representações sociais no Cinema*. Rio de Janeiro, Apicuri, 2008. p.p: 167

2.2 A criação da Embrafilme e as produções nacionais

“A gente quer ter voz ativa
 No nosso destino mandar
 Mas eis que chega a roda viva
 E carrega o destino pra lá
 Roda mundo, roda-gigante
 Roda moinho, roda pião
 O tempo rodou num instante
 Nas voltas do meu coração”.²⁰

Chico Buarque de Holanda

Por todos os anos da década de 60, e ao alvorecer da década de 70, o Brasil passava por uma efervescência teórica, política e de criação artística, conforme observou Nóvoa (2003), e esta última era a síntese de todo esse momento que se estabeleceu no país, sobretudo em razão do golpe militar de 64. No teatro da TV Record, de São Paulo, os festivais de música enchiam a sala. Gilberto Gil demonstrava todo o fervor revolucionário *com Soy loco por ti, América* (na letra, uma mistura proposital entre as línguas espanholas e portuguesas, insinuando a aproximação do Brasil aos ideais revolucionários de Cuba), Caetano Veloso, Chico Buarque e tantos outros, entoavam canções que exibiam a insatisfação do povo pela ditadura. A TV ganhava de vez seu espaço enquanto mídia das massas e os “festivais de canção” passavam a ser televisionados para todo o país. De acordo com Napolitano (2008), a fórmula “festival da canção” presente nos programas feitos na TV brasileira, tinha inspiração inicial no “Festival de San Remo” produzido pela TV italiana, *mas acabaram ganhando uma identidade e linguagem próprias*. (NAPOLITANO, 2008, p. 56). O cinema brasileiro, com personalidade própria, fazia referência explícita aos militares e ao seu regime. Sthepanou (2001) observa que o cinema brasileiro sempre esteve aos cuidados dos olhares atentos dos militares. Por mais contraditório que possa parecer, é o próprio governo que cria oficialmente, em 12 de dezembro de 1969, a EMBRAFILME, um organismo do Estado que visava a produção e distribuição dos filmes nacionais.

Os anos 70 testemunharam os momentos de ápice e gradual queda da produção cinematográfica nacional, que culminou com a fragilização da

²⁰ Roda Viva, composição de Chico Buarque de Holanda (1967) e gravado no disco Chico Buarque de Holanda, volume 3, Faixa 6. RGE, 1968.

EMBRASILME. Considerado como “os anos de chumbo”, devido aos desdobramentos causados pelo Ato Institucional Nº 5 (AI-5), o exílio e a censura e, sobretudo, pela saída de Costa e Silva da presidência e a entrada de outro general: Emílio Garrastazu Médici. O Governo Médici caracterizou a fase mais violenta do regime militar, sobretudo ao que tange à censura imposta à mídia (aquela que tinha uma posição contrária ao governo sofreu mais de perto essa realidade). A década de 70 representou para a cultura brasileira um momento para se buscar novos espaços e estilos de expressão cultural e comportamental (NAPOLITANO, 2008, p. 81). O cinema experimentou uma crise estética e política, uma vez que a indústria cinematográfica *hollywoodiana* ganhava cada vez mais força e espaço entre as massas e para os diretores brasileiros era necessário um apoio financeiro dos órgãos oficiais. Todo o reconhecimento adquirido pelo Cinema Novo não tinha espaço numa sociedade cada vez menos comprometida com os aspectos estéticos do filme, vendo-o simplesmente como apenas opção de lazer e entretenimento. Levando a proposta do Cinema Novo ao extremo, principalmente em relação à função social do cinema, surge uma nova vertente: o cinema marginal, que lançou filmes como *O Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla. Sobre as características do cinema marginal, Napolitano observa:

Assim como no teatro, o cinema marginal pode ser classificado como uma variante da contracultura brasileira, propondo a transgressão comportamental e a destruição de qualquer discurso lógico e linear, como as bases da sua criação. Nesses filmes, a linguagem do humor e do grotesco era usada como base das alegorias sobre o Brasil, considerado um país absurdo, sem perspectivas políticas e culturais. (NAPOLITANO, 2008, p. 97)

Em 1972 são lançados dois importantes filmes da produção nacional: *Independência ou Morte*, de Carlos Coimbra, e *Os Inconfidentes*, de Joaquim Pedro de Andrade. Ambos fazem parte de um período que oscilava *entre o ufanismo oficial, partilhado por muitos setores da sociedade, e a crítica velada, exercitada por poucos, mas influentes, atores sociais.* (Napolitano, 2008)

Ainda na mesma década surge outra forma de se fazer cinema, optando por temas ligados à sexualidade, chamado de *pornochanchada*. Realizados com pouco recurso financeiro e com uma estética questionável pela crítica especializada, as histórias versavam sobre os mesmos temas: traição conjugal, nudez, entre outros. Na segunda metade dos anos 1970 o cinema brasileiro, mais revestido de uma visão

industrial, lança grandes produções que levaram milhares de brasileiros às salas de projeção. Os filmes *Xica da Silva* (1975), de Cacá Diegues e *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), de Bruno Barreto, representam muito bem esse momento. Outros diretores também aproveitaram o bom momento, como Hector Babenco, Arnaldo Jabor, Neville D'Almeida e outros que já vinham produzindo desde o início do movimento cinemanovista.

Em fins de 70 e já na década de 1980, anos próximos à abertura política, vieram outras produções, agora ligadas à mídia televisiva, com atores e diretores da TV, a exemplo dos diversos filmes estilo comédia do grupo Os Trapalhões e, nas décadas de 90, filmes protagonizados pela apresentadora Xuxa Meneguel.

2.3 Cinema de novo: a Retomada do Cinema brasileiro

Nos últimos anos da década de 1970 e início da de 80 o Brasil observou um momento de reabertura política, uma vez que o governo revoga oficialmente o AI-5, em 1 de janeiro de 1979. Com o fim da censura prévia, o movimento estudantil voltava às ruas, o movimento operário voltava à realizar grandes greves, sobretudo os movimentos ligados ao sindicato dos metalúrgicos do ABC paulista, destacando-se à frente uma figura: Luís Inácio “Lula” da Silva. A cultura foi envolvida nesse momento, que gerou frutos nas mais diversas áreas: música, televisão, teatro e no cinema. As constantes recessões econômicas e a insatisfação popular quanto ao regime dos militares levam, em 1984, milhares de brasileiros às ruas do Rio de Janeiro para protestar a favor das eleições diretas para presidente, fenômeno conhecido como “Diretas Já”. Com pouco financiamento para a produção cinematográfica, a Embrafilme já estava sucumbindo para o seu fim. Nóvoa (2008) resume a situação do cinema brasileiro no início da década de 90:

Com a crise mundial profunda do final dos anos 80 o cinema brasileiro parecia realmente marcado pelo pecado original e incapacitado a construir uma verdadeira indústria cultura nacional de massa. Esta crise se traduziu simbólica e materialmente pela derrubada do Muro de Berlim em 1989, pela Guerra do Golfo. No Brasil, ela se manifestou através da ascensão à Presidência da República de Fernando Collor de Mello, que coloca a economia e a política do país na mais perfeita coerência com a política neoliberal e com as aspirações do capital financeiro. (Nóvoa, 2008, p. 175)

Extinta a Embrafilme – não tendo nenhum ouro órgão que a substituísse – o cinema brasileiro, segundo Nóvoa (2008), não produziu um único filme em 1991. Luiz Zanin Oricchio, autor de *Cinema de novo*, refuta tal visão de estagnação total do cinema, dizendo que mesmo nos “anos horríveis”²⁰ “alguns filmes foram lançados, ou nos festivais ou no circuito comercial” (ORICCHIO, 2003, p.25)

Para Oricchio (2003), o filme que marca a retomada do cinema brasileiro é *Carlota Joaquina, princesa do Brazil*, de Carla Camurati, de 1995. O autor destaca esse filme principalmente por ter sido ele quem atraía novamente os brasileiros às salas de projeção para assistirem um filme nacional. Antes disse, segundo o autor, o cinema nacional havia desaparecido do imaginário do brasileiro, acostumado com os filmes americanos.

2.4 Carlota Joaquina, princesa do Brazil

Produzido em 1994, o filme *Carlota Joaquina, princesa do Brazil* foi lançado em 1995, com sucesso de bilheteria. Conseguiu reunir o maior público na história do cinema nacional pós-*Collor*, sendo esse, segundo Oricchio (2003) um dos principais motivos a considera-lo como o filme que marca a retomada do cinema no país.

O filme narra à história da princesa espanhola Carlota Joaquina, que conquistaria a posição de rainha de Portugal, uma vez que casou-se com o príncipe de Portugal, D. João VI, sucessor de D. Maria I. Com poucos recursos financeiros, o filme optou por uma abordagem leve e descontraída para contar a história do período joanino no Brasil. Com diálogos que denunciam o teor cômico da obra, não faltaram críticos que reprovassem a obra de Carla Camurati. Sobre o (des)compromisso do filme com a história, Vainfas (2001) observa:

Carlota, a luxúria, D. João, a gula – pecados capitais e mortais. O regente, depois rei de Portugal, aparece em 90% das cenas comendo coxas de galinha ou de frango, glutão, decadente, patético. Regente que “obra” (defeca) à vista da filha, D. Maria Tereza, e depois pede o almoço, num clima “rabelaisiano” totalmente despropositado. Não é o que de melhor se pode ensinar a crianças em idade escolar. (VAINFAS, 2001, p.235)

²⁰ Os anos horríveis é uma denominação criada pelos cineastas brasileiros para a crise no cinema após o fim da Embrafilme, em 1990. O período foi caracterizado pela resseção econômica, levando o cinema brasileiro a buscar novas formas de financiamento para as produções.

Objetiva-se validar o *filme* enquanto recurso didático, ao contrário, tentaremos abordar as possibilidades do mesmo enquanto instrumento da aprendizagem, através de uma visão crítica do mesmo. A seguir será revelada a história contada no filme *Carlota Joaquina*, portanto,, iniciaremos apresentando os protagonistas do filme:

a) Marieta Severo - Interpreta a personagem que representa a princesa Carlota Joaquina adulta. A atriz faz uso de diversos elementos cênicos para que o público a identifique como Carlota, como, por exemplo, caminhar mancando (a história conta que a princesa mancava em razão de um acidente com um cavalo).

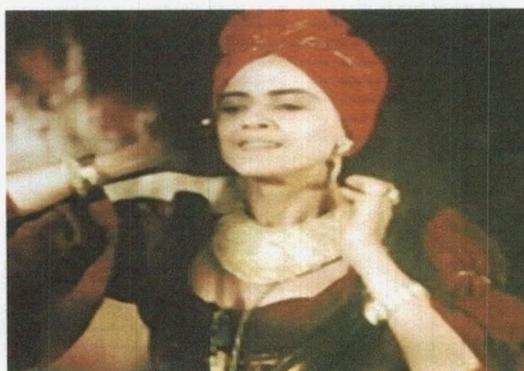


Figura 1. Carlota Joaquina Adulta
Interpretada por Marieta Severo
Fonte: www.cineplayers.com

b) Marcos Nanini – Faz o papel de D. João adulto. Sua atuação, de acordo com os parâmetros da própria diretora, transforma a personagem central do reino de Portugal, Brasil e Algarves num ser humano ingênuo, beirando a imbecilidade.



Figura 2. D. João
Interpretado por Marcos Nanini
Fonte: www.cineplayers.com

2.4.1 O que de História é revelado no filme Carlota Joaquina?

Para que seja possível uma abordagem crítica sobre a produção fílmica *Carlota Joaquina – A princesa do Brasil*, passamos a descrever os detalhes da narrativa da obra supracitada para que, no próximo capítulo, ao analisarmos o filme, possamos posicioná-lo como possível recurso para uma melhor compreensão do período joanino no Brasil, tendo como um dos eventos mais importantes a vinda da família real ao Rio de Janeiro, os conseqüentes desdobramentos que essa ilustre vinda trouxe ao Brasil e as possíveis contribuições que o filme poderá proporcionar em sala de aula.

2.4.2 Narrativa do Filme

O filme utiliza-se de dois tempos de narração: o presente (Escócia, 1994) e o passado (com três etapas: Espanha – 1785, Portugal – 1807 e Brasil – 1808 em diante), iniciando-se com dois personagens escoceses, um rapaz e uma criança, estando o primeiro a relatar à pequena garota uma história de princesas e reis que aconteceu no Brasil há algum tempo atrás. Enquanto ele passa a narrar a história da princesa Carlota Joaquina, a cena é cortada e passa à um novo *take*²², que nos remete à infância de Carlota, na Espanha.



Figura 3. O escocês conta a história da princesa do Brasil.
Fonte: *Print Screen* do filme *Carlota Joaquina* (1995)

²² "TAKE" - Tomada; começa no momento em que se liga a câmara até que é desligada. É o parágrafo de uma cena. Para maiores esclarecimentos sobre os termos técnicos utilizados na cinematografia, acessar: <http://www.mailxmail.com/curso-roteiro/termos-tecnicos-parte-2>

Mostrando toda a alegria que envolve a corte espanhola do século XIX, nos é apresentada a família real de Espanha, primeiramente a mãe de Carlota Joaquina, Maria Luiza de Parma, famosa por usar pérolas no lugar dos dentes. Porém, destaca-se, obviamente, a pequena Carlota Joaquina (que é vivida pela mesma atriz que aparece no início do filme, no papel da criança escocesa, (Ludmila Dayer). Em tom que lembra imediatamente o carnaval, a festa da família real é direcionada para o personagem principal, a pequena infanta, inteligente, intransigente e mimada (de certa forma o expectador já sabe o que vai esperar da personalidade da princesa quando esta estiver adulta). Era sua última festa em Espanha, antes do seu casamento. Nesse momento o narrador observa que seria esse um momento de alegria depois da tempestade que varreria muitas monarquias da Europa e cabeças iriam rolar.

“O velho mundo do Absolutismo monárquico chegava ao fim e ninguém melhor representou esse fim do que Carlota Joaquina”. Nessa mesma festa, um representante da corte real portuguesa entrega ao rei de Espanha uma fotografia do então príncipe português, anunciando ao telespectador o casamento arranjado entre D. João de Portugal e a infanta Carlota Joaquina, até então com seus 10 anos de idade.



Figura 4. A infanta Carlota
Fonte: *Print Screen* do filme *Carlota Joaquina* (1995)

A princesa Carlota espera ansiosa o seu encontro com seu príncipe, que imagina ser muito bonito e valente. E assim, segue rumo à Portugal, levando consigo inúmeros presentes de casamento dados pelas cortes de vários países da Europa, bem como os 365 pares de sapatos que sua mãe à deu, fazendo esse mesmo ritual por anos seguintes.

Chegando ao seu destino, a infanta depara-se com tudo aquilo que ela não imaginava que seria o príncipe: um rapaz tímido, medroso e, segundo ela, muito feio. A recepção que a princesa teve pelo príncipe é enfatizada pelo narrador, que passa a descrever a falta de atributos físicos e comportamentais que o príncipe português possuía: *“Ele era quase uma moça, tão doce o gordinho. Passava o tempo olhando para as flores, rezando e pensando em comida. Não recebeu uma educação refinada como o seu irmão, supostamente o próximo rei”*.

Mesmo contra a sua vontade, Carlota casa-se com D. João para manter a aliança entre Espanha e Portugal e passa a viver com seu esposo, pelo menos no mesmo teto, já que as relações matrimoniais não foram possíveis inicialmente, dado a aversão que Carlota possuía pelo príncipe João. A primeira tentativa do príncipe em manter relações sexuais com a princesa, resultaram-lhe numa mordida feroz na sua orelha, cessando qualquer possibilidade para tal intimidade.



Figura 5. A primeira aparição de D. João, príncipe de Portugal.
Fonte: *Print Screen* do filme *Carlota Joaquina* (1995)

Com a morte do rei D. Pedro III e D. José (irmão de D. João) e com a profunda depressão ao qual mergulhou D. Maria I após esses acontecimentos – passara a ser conhecida como D. Maria, a louca – restou D. João na linha sucessória real. Tal idéia não foi bem recebida pelo príncipe, que teve um ataque de pânico e sofreu durante dias com o que seria não mais uma possibilidade, mas uma realidade. Após dias, confinado em seu quarto, D. João assume a regência da monarquia portuguesa.

Enquanto isso, vivendo uma vida que não esperava para si, vemos a infanta Carlota tornar-se mulher. Ninfomaníaca, desbocada e ranzinza, manca, devido a

uma queda de cavalo, Carlota Joaquina agora é mãe de nove filhos (cinco deles ela afirma não ser de D. João, incluindo D. Miguel, futuro rei de Portugal, e constantemente conspira contra seu marido.

E o que dizer do futuro rei de Portugal? D. João agora é um senhor gordo fanfarrão e glutão (ele guarda coxas de galinha em seus bolsos, para comer ao longo do dia) e extremamente suscetível aos interesses dos ingleses. Ele é casado com uma mulher ao qual ridiculariza a sua condição de marido, dadas as traições que são publicamente comentadas, D. João é apenas um maricas que, mesmo tendo a sucessão monárquica como certa em sua vida, é visto como um bobo da corte.



Figura 6. Carlota adulta

Fonte: *Print Screen* do filme *Carlota Joaquina* (1995)



Figura 7 “Quando não se tem nada a fazer, o melhor é calar-se”

Fonte: *Print Screen* do filme *Carlota Joaquina* (1995)

Passados os anos, chegamos a 1807. O ministro inglês Lord Strangford, alerta o príncipe para a revolta da colônia brasileira, em particular, cita o movimento da Inconfidência Mineira, visando a luta pela independência. O inglês insiste na ideia

da presença da corte portuguesa no Brasil para evitar que a independência aconteça. Mostrando-se calmo, D. João diz que já tomou providências em relação ao movimento nas Minas Gerais, tendo calado o líder da revolta, Tiradentes. Ademais já cuidou para que houvesse um maior controle sobre os livros que partem de Portugal para o Brasil, evitando assim que houvesse divulgação de impressos contendo algo que fosse contra a coroa.

D. Maria, a louca, entra rapidamente na sala onde estão reunidos os D. João, juntamente com os ministros portugueses e Lord Strangford, gritando e dizendo que jamais irá ao Brasil, onde diversos animais estranhos andam pelas ruas. O mesmo pensamento se confirma em Carlota Joaquina, que rejeita a ideia de mudar-se para o Brasil e que se o príncipe quiser ir, que vá sozinho.

A ameaça francesa se aproxima, e Napoleão envia uma carta ao príncipe regente exigindo uma posição de Portugal quanto a campanha francesa de expandir seus ideais revolucionários. Até então Portugal procurava-se manter-se neutro sob esse assunto. Questionado pelos seus súditos sobre o que faria diante de tal situação, D. João fala: “Quando não sabemos o melhor para se fazer, é melhor não se fazer nada”.

Mas essa posição não agradou em nada a França que pressionava cada vez mais Portugal por uma decisão, entretanto, como observa o narrador, “Portugal já era domínio inglês”. Tendo que decidir entre ficar e enfrentar as tropas francesas ou fugir de Portugal, a Inglaterra deu-lhe a solução.

Em 48 horas, a família real portuguesa e boa parte da corte amontoaram-se em 36 barcos, desde navios de guerra a navios mercantes, bragantinas e a esquadra inglesa, comandada pelo almirante Sidney Smith saíram, às pressas, do porto de Lisboa. Enfrentando uma viagem caótica, cheia de tempestades e tendo que conviver com a escassez de água e comida, além da infestação de piolhos que atacou nobres e criados, todos seguiam para o novo mundo. Devido às complicações na viagem, nem todos os navios conseguiriam chegar ao Brasil no mesmo dia.

O primeiro desembarque é feito na Bahia, em 1808. Em meio à índios, negros e portugueses. Em razão de D. Carlota Joaquina não ter gostado da Bahia como morada, três meses depois a família real foi recebida com festa no Rio de Janeiro. A cidade estava toda enfeitada e a população se alegrava em ter a corte presente em terras brasileiras. Os moradores têm de ceder as suas casas para tornarem-se

residências dos integrantes da corte e a maioria se sente feliz por isso. O Rio de Janeiro torna-se capital do império português.



Figura 8. A noite da fuga. O príncipe teme a tempestade.
Fonte: *Print Screen* do filme Carlota Joaquina (1995)



Figura 9. Chegada de Carlota ao Rio de Janeiro
Fonte: *Print Screen* do filme Carlota Joaquina (1995)

Logo essa vinda da família real altera significativamente a vida da população, pois os preços das mercadorias passam a aumentar, muitos perdiam suas casas e ocorreria uma mudança no comportamento de todos que agora deveriam saber se portar diante da realeza.

Seguindo a sugestão dos seus conselheiros, D. João manda reunir os 10 homens mais ricos do Rio de Janeiro e funda o primeiro banco de terras brasileiras, o Banco do Brasil. Outras obras são iniciadas, como a construção do Jardim Botânico do Rio de Janeiro – lugar preferido de D. João –, a reabertura da imprensa, entre outras. Visando garantir o domínio português na América, sob a sugestão do Lord Strangford, o príncipe regente faz com que D. Carlota escreva uma carta para a Espanha reivindicando o controle sobre a região do Prata. Tendo o

aval da coroa espanhola para tomar posse do Prata, D. João recua, argumentando não ter a coroa portuguesa condições financeiras para a expansão de novas terras, além de temer o que D. Carlota poderia fazer ao ter tamanho poder nas mãos. Enquanto isso, D. João distribui inúmeros títulos de nobreza entre aqueles que contribuíram para a corte. Era a maior distribuição de títulos de toda a história da dinastia portuguesa. Era uma forma de compensar as enormes dívidas que a corte acumulou durante sua estadia no Brasil.

Carlota Joaquina continua a manter relações íntimas com outros homens também no Brasil, tendo sido amante de anônimos e autoridades, como o almirante inglês, que rapidamente é cessada por seu marido, que envia o almirante para longe, dando-lhe terrenos e título de nobreza em troca. Após essa paixão, Carlota volta-se, finalmente, para aquele a quem irá dedicar a sua última paixão no Brasil, Fernando Leão, o negro mais rico do Rio de Janeiro.



Figura 10. Um dos muitos amantes de Carlota Joaquina
Fonte: *Print Screen* do filme *Carlota Joaquina* (1995)

Enquanto Carlota envolve-se nos laços da paixão e do desejo, D. Maria I, já numa situação muito delicada e tendo vivido muito tempo isolada, finalmente morre. É a hora de D. João coroar-se rei do império de Portugal, Brasil e Algarves.

Os filhos de D. João agora já estão adultos, tendo destaque D. Pedro e D. Maria Tereza. O primeiro tem seu prestígio cada vez aumentado ante a população brasileira, que anseia por sua própria Constituição. D. Pedro também possui uma característica muito próxima à sua mãe: o apetite sexual. Ele mantém relacionamentos com várias mulheres e sofre de ataques epiléticos constantemente. A segunda mostra-se muito próxima do pai, aconselhando-o a comprar uma nova

roupa para a coroação, tendo D. João inicialmente não concordado com a idéia, dizendo que a que ele estava encontrava-se em ótimas condições, desde sua chegada ao Brasil (na verdade a roupa já estava em trapos, que eram constantemente costurados por Lobato, seu acessor, enquanto D. João dormia). Por fim ele concorda com sua filha. O príncipe então é coroado rei e oficiais da França vêm ao Brasil para anunciar a derrota de Napoleão Bonaparte na Europa.

Mas os últimos dias no Brasil não seriam bons para Carlota Joaquina. A rainha agora estava sendo acometida por um distúrbio hormonal, que deixou seu rosto coberto de pelos, deixando cada vez menos desejável. Ela tenta reaver seu caso amoroso com Fernando, mas o mesmo não aceita, pois agora era funcionário do Banco do Brasil, portanto funcionário da coroa e deveria dedicar respeito à ela como sendo sua rainha (na verdade essa foi uma estratégia de D. João para que Fernando se afastasse de Carlota). Fernando agora era um homem casado e Carlota não aceita a rejeição, matando, em seguida, a esposa de Fernando. Durante as investigações da morte, Carlota é acusada de ter cometido o assassinato, entretanto, D. João queima os processos que acusavam sua esposa.

Já havendo sido pressionado diversas vezes, D. João anuncia a sua volta à Portugal, mas D. Pedro manifesta sua vontade de ficar no Brasil. A Constituição é então promulgada pelo agora rei D. João IV e D. Pedro ganha cada vez mais admiradores em terras brasileiras. Ele então argumenta ao pai que seria melhor deixar alguém da família real administrando o Brasil do que outro alguém, dada a possibilidade de haver manifestações em prol da independência. Partindo disso, D. João concorda e decide deixar D. Pedro como forma de garantir a posse da colônia.

Era com pesar que D. João deixava o Brasil, primeiro porque foi em terras brasileiras que fora considerado, de fato, um rei, uma vez que em Portugal era apenas visto como um infante que, por sorte, chegara à Coroa. Antes de partir, uma de suas últimas palavras foram “Terra amada, ainda ei de tirar muito mais”. Carlota estava muito feliz pois deixaria de vez o lugar que nunca gostou verdadeiramente. Tal sentimento foi simbolizado pelo ato de bater a terra dos sapatos e jogá-los ao mar, dizendo: “Dessa terra não quero nem o pó”.



Figura 11. D. Miguel e D. Pedro
 Fonte: *Print Screen* do filme *Carlota Joaquina* (1995)

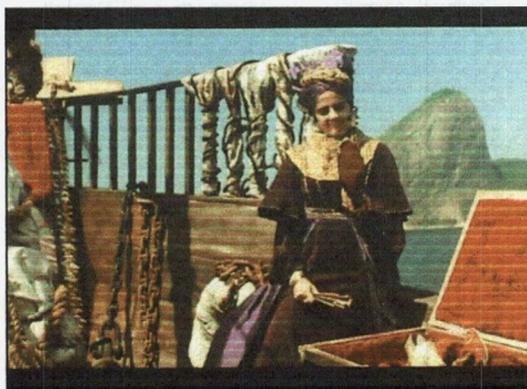


Figura 12. “Dessa terra não levo nem o pó”
 Fonte: *Print Screen* do filme *Carlota Joaquina* (1995)

Mas os dias em Portugal não foram tão felizes para Carlota. Ao reencontrar seu filho Miguel, tido como bastardo, tentou conspirar contra D. João para que o mesmo tomasse posse como rei. Por tal ato, foi exilada por 9 anos no seu palácio, a Quinta do Ramalhão. Conseqüentemente ficou louca, miserável e foi abandonada por seus filhos, tendo finalmente se suicidado. D. João morrera ao tomar uma sopa de galinha, que muitos disseram estar envenenada, tendo sido Carlota a responsável. Por fim, a garota escocesa pergunta ao homem se de fato Carlota envenenara D. João, a que o homem responde: “O problema com a História é que quanto mais se lê, menos se sabe. Cada um tem uma versão diferente para o mesmo fato. Quem sabe? Essa é a sua resposta”.

III CAPÍTULO

III. REVISITANDO O FILME CARLOTA JOAQUINA NO ENSINO DE HISTÓRIA

No primeiro capítulo vimos à gradual conquista que a sétima arte foi alcançando no meio acadêmico até tornar-se reconhecida enquanto possível objeto de estudo para o historiador. O espaço que o cinema, bem como as demais fontes midiáticas possuem no que tange ao campo metodológico, de acordo como que observamos, pode ser encontrado em diversas produções construídas a partir das pesquisas fomentadas por historiadores de diversos espaços acadêmicos.

O cinema, desde o seu surgimento, no final do século XIX, em decorrência do avanço científico e do aperfeiçoamento das técnicas de projeção de imagens empreendidas por diversos cientistas, sempre trouxe consigo um apelo didático. Mesmo inicialmente desprezado pela elite europeia, teve nas massas o seu lugar de adoção e, segundo Eduardo Mocellin (2009) *“foi justamente a aceitação popular do cinema que influenciou o seu uso político: com o triunfo da Revolução Russa (1917), Leon Trotsky declarou que a inovação seria um contraponto para os atrativos do álcool e de religião – um suporte para a educação das massas”*. Tendo ou não o objetivo de politizar as massas – como pode ser verificado no uso do filme por parte das forças nazistas, em prol do movimento pró-Hitler, por exemplo – o cinema aos poucos foi percebido como possível recurso didático.

Um dos maiores desafios que os profissionais da educação na contemporaneidade tem é dividir a atenção dos alunos com as inúmeras opções de aparatos tecnológicos de comunicação (*Notebooks, Tablets, Smartphones*, aparelhos de mp3, mp4, etc) disponíveis no mercado e já disseminados na cultura popular. Esses dispositivos têm diversas funções, sobretudo a opção de estarem conectados ao mundo da internet, podendo ser acessada em qualquer parte do ambiente onde estiverem, possibilitando o fácil acesso midiático por parte das pessoas.

Pode o professor manter-se alheio ao mundo da mídia? Essa é o principal questionamento que os professores José Marques de Melo e Sandra Pereira Tosta fazem na obra *Mídia e Educação*, da coleção *Temas e Educação*. O livro dialoga com os dois campos – Educação e Comunicação – na perspectiva de que os dois interagem, concluindo que ambos fazem parte da nova realidade da escola de hoje. Segundo Melo e Tosta (2008), enquanto a escola é fundada a partir dos preceitos iluministas de organização, *trabalhando de modo sequencial, ordenado e*

sistemático, a mídia se estruturou de forma mais ágil, levada pela égide da modernidade, onde tudo é realizado de forma dinâmica, veloz, interativa. Sendo assim, torna-se necessário para o educador a habilidade de unir esses dois campos em prol de uma maior eficácia no processo ensino-aprendizagem.

Uma vez democratizado o acesso à mídia, surge outro desafio para o professor: como abordar o conteúdo midiático sem tomá-lo como verdade absoluta de um fato? Como despertar o senso crítico dos alunos? Essas são algumas questões cada vez mais presentes no cotidiano do professor em sala de aula. Dentre os produtos midiáticos que mais exercem influência na construção imaginativa dos jovens de hoje, o cinema ainda posiciona-se como favorito, quer seja pelo fácil acesso aos filmes em locadoras, downloads ou mídias piratas, quer seja pela expansão das salas de cinemas em *shoppings centers*, lugares de socialização da maioria dos jovens e adolescentes. Com a diversidade de produções cinematográficas chamadas de filmes históricos, que se propõe a contar uma realidade histórica ocorrida no passado, a sociedade acaba recepcionando o filme como a verdade completa de um determinado fato histórico. Pela facilidade do acesso aos filmes através de mídias como o DVD ou a internet, “as pessoas têm acesso ao conhecimento histórico muito mais pela via cinematográfica do que necessariamente por meio da leitura, do livro didático ou de qualquer outro texto escrito, sem citar o papel do professor em sala de aula”. (NASCIMENTO, 2008, p.9).

Mas o que caracteriza um filme histórico? Qual o papel do professor diante de produções tão bem acabadas que, por si só já se revestem de um alto caráter pedagógico? Como aliar as produções fílmicas ao ensino de história? É o que veremos nas próximas “cenas” a seguir.

3.1. Cinema e o ensino de história

Apesar de ter alcançado o seu espaço na preferência de milhões de pessoas de todo o mundo, sendo uma das opções mais escolhidas para o lazer, o cinema, tido como arte centenária, ainda enfrenta alguns problemas na escola. Segundo Napolitano (2006), esses problemas estão presentes não apenas nas escolas ditas tradicionais – aquelas em que ainda predominam o modo tradicional de ensino, caracterizado, sobretudo, pela sua rigidez metodológica – mas também ocorre o mesmo impasse dentro da escola renovada, comprometida com um novo modo de

ensino, privilegiando a aprendizagem do aluno. Tal problema não se resulta na falta de espaço para o cinema, dado que o mesmo começou a adentrar pelos espaços do saber já na década de 1970, e sim no enfoque que lhe é dado.

De acordo com Napolitano, “a maioria das experiências relatadas ainda se prende ao conteúdo de histórias, às “fábulas” em si, e não discute outros aspectos que compõem a experiência do cinema”. Entretanto, entre impasses encontrados para a deficiente utilização de ferramentas didáticas alternativas para auxiliar no processo ensino-aprendizagem predomina, sobretudo, a questão da metodologia de ensino adotada por algumas escolas e professores:

Escolas e professores, de modo geral, não estão suficientemente preparados para lidar com esse tipo de linguagem. Por parte do professor, por exemplo, predomina com muito vigor o ensino tradicional, baseado fundamentalmente em aulas expositivas e no livro didático como referencial para informar e não para discutir e construir o conhecimento histórico. (NASCIMENTO, 2008, p. 6)

A análise fílmica, que se processa na mediação estabelecida entre o olhar que produz a imagem e a do educador que a interpreta, deve ser adotada sem perder de vista o caráter documental que a fonte imagética carrega consigo. Ao se trabalhar o filme na sala de aula, o professor deverá necessariamente conduzir os alunos a pensar os vários aspectos que envolvem a produção: o período em que foi produzido, quem produziu, qual a intenção do diretor, a interpretação dos atores, diálogos, cenários, músicas, enfim, uma gama de elementos que compõem a obra, sempre evidenciando que o mesmo é uma representação da história e não a verdade absoluta. É indicado que o professor sempre utilize outra fonte que possa respaldar a crítica ao filme, não deixando de lado o livro didático, que continua a oferecer mais uma possibilidade do contato de aluno com a história, além de seu uso ser obrigatório na maioria das escolas. Como o objetivo mesmo da escola é promover resultados satisfatórios no processo de ensino-aprendizagem, é preciso que o professor esteja atento aos recursos que optou em utilizar em sala de aula e, no caso do filme, a atenção deve ser redobrada, pois o objetivo deve perpassar pelo fato de que o aluno construa seu próprio sentido e que ele mesmo possa desenvolver o seu senso crítico. Pode ser revelado o quanto há de “verdade”, “real” nas narrativas e nos diálogos construído pelo autor e Diretor do filme. Além disso, é interessante questionar se um filme cinematográfico tem interesse ou obrigação de

ser fidedigno aos fatos históricos. Um gênero que pode proporcionar inúmeras experiências para o professor e alunos é o chamado “filme histórico”.

O “filme histórico” consiste num dos gêneros de maior aceitação pelo público e a maioria das pessoas que o assiste, considera que a sua abordagem é a própria história tal como ela ocorreu. Sendo assim, o público que se depara com um “filme histórico” geralmente o considera suficiente para conhecer a história da época em que foi retratado. O que o professor deverá evidenciar é o quanto os filmes estão impregnados de valores da época com base na qual foram produzidos, ou seja, “o filme histórico revela muito mais sobre a sociedade contemporânea que o produziu do que sobre o passado nele encenado e representado” (NAPOLITANO, 2006, p. 38). Ainda sobre essa questão da instancia do cinema como meio de representação, José D’Assunção Barros observa:

Vale dizer, o cinema é ‘produto da história’ – e, como todo produto, um excelente meio para a observação do ‘lugar que o produz’, isto é, a sociedade que o contextualiza, que define sua própria linguagem possível, que estabelece seus fazeres, que institui suas temáticas. Por isso, qualquer obra cinematográfica – seja um documentário ou uma pura ficção – é sempre portadora de retratos, de marcas e de indícios significativos da sociedade que a produziu. (BARROS, 2011, p. 180)

Considerando o cinema como uma representação que é socialmente construída, o conhecimento histórico, segundo Chartier (1990), está sujeito às representações produzidas por determinados grupos, visando reconhecer uma identidade social, dando visibilidade a esse grupo, à classe ou à comunidade. As representações, então, são construídas pelos interesses ideológicos de um grupo social.

O cinema é um “produto simbólico”, por consequência uma forma de apropriação do mundo por um grupo social em contradição a outros. Essa apropriação torna-se interpretação da realidade social: “A apropriação, tal como a entendemos, tem por objeto uma história social das interpretações, remetidas para as suas determinações fundamentais (que são sociais, institucionais, culturais) e inscritas nas práticas específicas que as produzem” (BARROS, 2011, p.122)

Para a montagem de um longa metragem, como *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil*, por exemplo, há necessidade de se contratar historiadores-consultores e

desenvolver muita pesquisa histórica para construir as narrativas, imagens, paisagens e representações.

3.2. Carlota Joaquina e a possibilidade de construir e desconstruir os discursos de história no livro didático

Ao se abordar o período joanino no Brasil a partir do cinema, encontramos um filme-chave, utilizado pela maioria dos professores que se propõem a usá-lo como recurso didático: *Carlota Joaquina, princesa do Brasil*. O filme foi produzido em 1994, sendo lançado nos cinemas de todo o país no ano de 1995. Consiste numa paródia sobre a vinda da Família Real Portuguesa ao Brasil, tendo como personagem principal a esposa do rei D. João VI, a princesa Carlota Joaquina, nascida em Espanha. Carla Camurati, apesar de ter registrado em inúmeras entrevistas que usou de uma meticulosa metodologia ao pesquisar diversas fontes para produzir o roteiro – segundo a diretora, o filme tem o compromisso de ser fiel às fontes –, acabou não tendo uma boa recepção por parte de alguns historiadores, montando um filme que, segundo alguns autores, tem por principal característica o descompromisso com a história. Houveram, entretanto, outros pesquisadores que receberam o filme de Camurati de forma positiva, buscando, sobretudo, considerar os pontos contributivos para a história em detrimento dos não contributivos. É preciso se levar em consideração a licença poética que a produção visual permite o se tratar de fatos históricos. O que encontramos em *Carlota Joaquina, princesa do Brasil*, é uma sátira sobre a história do Brasil, ou seja, o gênero narrativo adotado pela diretora permite que os eventos encontrados no filme sejam exibidos de forma “carnavalesca”, representando uma corte fora dos padrões de requinte aos quais as pessoas são acostumadas a ver.

A construção da personagem que dá nome ao filme inclusive foi recebida com críticas por determinados autores, a exemplo de Azevedo (1997) que ressalta o reforço que o filme dá uma lenda negra ou anedótica que foram criadas para representar a verdadeira Carlota:

Apesar dos avanços dos estudos históricos sobre as mulheres, a historiografia contemporânea ainda encontra dificuldades em desenhar o perfil histórico da mulher de dom João VI. Entre nós, o filme *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* reforçou o imaginário

coletivo sobre essa lenda negra ou anedótica que marca a imagem de dona Carlota Joaquina. (AZEVEDO, 1997, p. 1)

Não propomos formar juízo de valor em relação ao filme, portanto, consideraremos as contribuições que *Carlota Joaquina* poderá trazer para o ensino de História, uma vez que o filme, enquanto documento, possibilita um novo olhar sobre o fato histórico.

O conteúdo da disciplina História por vezes não encontra boa recepção por parte dos alunos por diversas razões, sendo a principal delas a tradicional metodologia de ensino, que consiste na memorização de eventos e datas, consistindo na famosa “decoreba”, que tanto vem incomodando os estudantes ao longo das décadas. A ênfase nos aspectos políticos e econômicos, também surge como um dos motivos para o desinteresse pela disciplina, fazendo com que muitos alunos não se identifiquem com os conteúdos e, conseqüentemente, não consigam atingir o aprendizado, resultando numa frustração tanto para ele como para o professor. A possibilidade do uso de imagens filmicas proporciona uma nova abordagem da história através de recursos tão ricos como o próprio texto, além de aproximar o professor do aluno do processo de ensino-aprendizagem.

Nesse momento lançaremos um breve olhar acerca do conteúdo de História do Brasil nos livros didáticos, enfocando os aspectos que envolvem a vinda da Corte Portuguesa ao Brasil, em 1808. Para tanto, analisaremos três LDs, que compõem algumas das coleções adotadas pelas escolas brasileiras: *História Das cavernas ao terceiro milênio*, organizado por Patrícia Ramos Braick e Myriam Becho Mota, produzido pela Editora Moderna de São Paulo, distribuído no ano de 2010; *Conexões com a História*, de Alexandre Alves e Letícia Fagundes de Olivera, também da Editora Moderna, edição de 2010; *História Geral e do Brasil*, de Cláudio Vicentino e Gianpaolo Dorigo, da Editora Scipione, de São Paulo, edição de 2011. As três obras tem a História como componente curricular, sendo elas direcionadas para a segunda série do ensino médio, além de conter o manual do professor, que visa complementar o conteúdo do livro didático e orientar o professor no planejamento das atividades em sala. A partir da análise do conteúdo, iremos evidenciar se os LDs assumem a proposta de contribuir para o conhecimento histórico dos alunos.

O LD História Das Cavernas ao Terceiro Milênio apresenta-se como uma obra que contém “uma metodologia que transforma a aprendizagem num saber significativo, amparada em referenciais conhecidos e contemporâneos e, por isso mesmo, dotada de sentido e interesse”. À primeira vista, apesar de dar ênfase na aprendizagem, a obra já anuncia que não trará novidades em relação às novas produções historiográficas, tão importantes para a difusão da Nova História. A vinda da Corte Portuguesa, como é comum aos demais livros didáticos, torna-se apenas um marco referencial para a independência do Brasil, portanto, não há uma abordagem mais detalhada dos aspectos sócio-político-econômico e cultural deste evento. O livro traz uma imagem da pintura de Cândido Portinari, A chegada de D. João VI à Bahia”, mas no entanto não é problematizada. A imagem mostra uma corte organizada simetricamente em fileiras, onde, em primeiro plano está D. João e a Rainha D. Maria I. Há bandeiras hasteadas, denunciando o caráter festivo da ocasião. Além disso há um grande público testemunhando a pompa que foi a chegada da corte, todos com vestimentas de igual pompa, nada lembrando a diversidade de povos que o filme de Carla Camurati registrou em Carlota Joaquina. Falando em Carlota, não se vê na pintura a princesa de touca, em razão da peste de piolhos que o filme fala. Outro traço importante da figura é o personagem que representa o negro: uma escrava com um tabuleiro na cabeça, uma negra que vendo seus quitutes, muito comum na época.



Figura 13. A chegada de D. João à Bahia
Pintura de Cândido Portinari

Fonte: <http://www.soliteratura.com.br/romantismo>

No filme Carlota Joaquina, o momento que retrata a chegada da Família Real à Bahia é bastante diferente do que é apresentada na figura de Portinari. Ao contrário da pintura, onde se vê a presença quase majoritária da elite, no filme a

família parece ser recebida apenas por negros e índios na Bahia e, no Rio de Janeiro, as famílias das classes superiores apenas acompanham o cortejo da Corte a partir da sacada de suas casas.

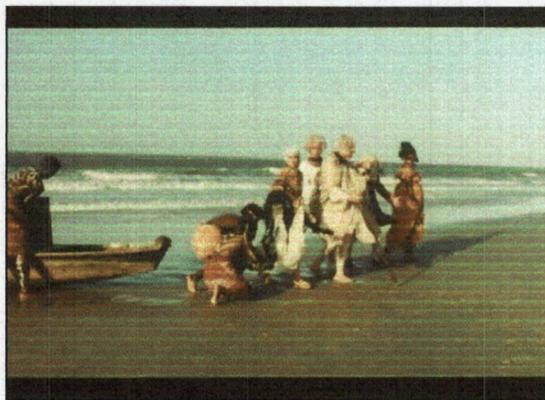


Figura 14. A recepção da Família Real na Bahia
Foto: *Print Screen* do filme *Carlota Joaquina*

O LD cita, ainda que de forma um tanto superficial, as consequências da chegada da corte no Rio de Janeiro, não se aprofundando nos desdobramentos profundos que esse evento causou, sobretudo em relação às transformações urbanas e culturais.

Na página 209 observa-se que os autores trouxeram um recurso bastante recorrente nos livros atuais: o uso da charge. A figura mostra o ritual do beija-mão onde pode-se verificar o rei João, rechonchudo, sentado em seu trono real (impossível não lembrar do mesmo D. João retratado no filme de Camurati) e, ao lado, nitidamente a figura evidencia a rainha Carlota Joaquina, num gesto de repulsa ou de desdém pelo ato oficial. Essas interpretações não são expostas no texto, o que nos leva a concluir que o uso da charge é meramente ilustrativo, carecendo de críticas.

Observa-se que, enquanto a charge mostra a cerimônia do beija-mão de forma solene, com a presença da elite local, o filme representa esse mesmo evento só que na presença da população mais pobre da colônia, ou seja, os escravos:

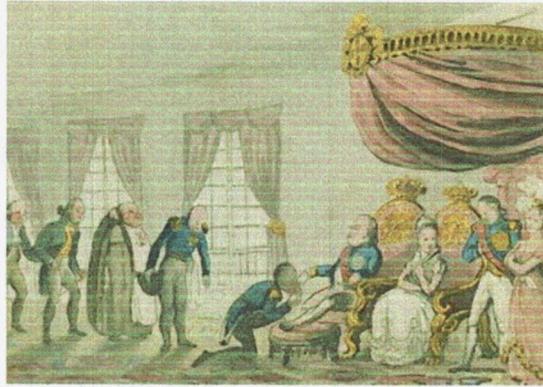


Figura 15. O beija-mão da família real
 Fonte: <http://linux.an.gov.br/mapa/?p=430>



Figura 16. O beija-mão da família real no filme
 Fonte: *Print Screen* do filme *Carlota Joaquina*

Num espaço à parte do conteúdo do LD em questão, de forma quase “camuflada” estão as sugestões de leituras complementares e de filmes: *Os inconfidentes* (Andrade, 1973) *Carlota Joaquina* (Camurati, 1995) e *Tiradentes* (Caldeira, 1997), que são apenas citados e acompanhados de uma sinopse.

No geral, o LD “História Das cavernas ao terceiro milênio”, mostra-se bastante problemático sobre o ponto de vista metodológico, tratando a história da corte de forma tradicional, não evidenciando as transformações sócio-culturais deste evento, além de apenas expor o conteúdo e, mesmo utilizando recursos adicionais (pinturas, charges, textos) não realiza a crítica à essas fontes.

Acompanharemos nesse momento outro LD da mesma editora, Moderna, cujo título *Conexões com a História*, foi editado também em 2010. Segundo os autores, a obra está atualizada, *incorporando as mudanças que ocorreram no conhecimento histórico nas últimas décadas* (Alves e Oliveira, 2010, p.3). Apesar da semelhança

das editoras e ano de publicação, será que os autores Alexandre Alves e Letícia Fagundes de Oliveira diferenciam sua abordagem dos fatos históricos em detrimento dos autores mencionados no LD citado acima?

É nítido o destaque que este livro didático dá para a vinda da Corte de Bragança e Bourbon ao Brasil, sobretudo ao espaço para reflexões e fontes complementares, incluindo duas páginas inteiras que formam a pintura de Geoff Hunt, de 1999, como plano de fundo e, em primeiro plano, os principais eventos que marcaram a presença da corte no Rio de Janeiro. Pode ser verificado alguns fatos que podem se mostrar interessante, sobretudo para despertar a curiosidade dos alunos, como: o número de embarcações que escoltaram a corte portuguesa, a população do Rio de Janeiro na época e como ficou após a chegada da corte e a questão do número de títulos concedidos por d. João durante sua estadia no Brasil. Em seguida, o livro traz uma inovação, ao mostrar dois textos que mostram visões diferentes a respeito de d. João, do Reino Português e da vinda da família real ao Brasil. O primeiro texto mostra um rei estereotipado, onde diz ser um rei medroso, comilão e filho de uma rainha louca, tendo sido obrigado a fugir de Portugal para não enfrentar Napoleão. O segundo texto mostra que a vinda da corte foi algo pensado estrategicamente, refutando as versões que dizem que a família fugiu para as terras brasileiras, acuada, no alvoroço. Essa versão é retratada nitidamente no filme Carlota Joaquina, onde a família real é praticamente obrigada a fugir da capital da corte, Lisboa, por intermédio dos ingleses.

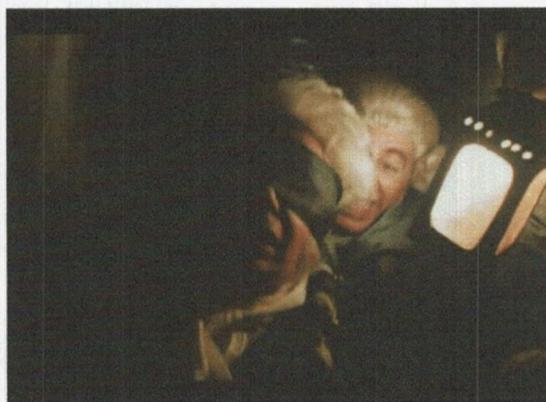


Figura 17. D. João de olhos vendados para a fuga
Fonte: Pint Screen do filme Carlota Joaquina

Del Priore (2003) ressalta que o projeto de transladar a corte ganhou força quando da ciência de que as tropas napoleônicas estavam avançando pela

Espanha, fazendo com que o embarque tenha sido, segundo a autora, atropelado. Entretanto, “a decisão de atravessar o Atlântico não foi imposta pelo pânico. Há muito se estudava essa possibilidade”. (DEL PRIORE, 2003, p. 185). Ademais, sobre a personalidade de D. João, Del Priore ressalta que “um especialista do período não se furta a dizer que não conheceu despacho, reservado ou confidencial, de embaixador, ministro ou encarregado de negócios estrangeiros para seu governo, que não se refira com respeito e elogios a D. João”. (Del Priore, 2003, p. 194).

Realizando esse paralelo de ideias, o LD proporciona ao professor e ao aluno a possibilidade de discutir duas versões diferentes da história, estimulando no aluno o senso crítico, dando ao mesmo a liberdade de analisar os dois lados e formar a sua própria crítica. O livro ainda deixa algumas questões a desejar, é verdade, mas encontramos nele uma alternativa diferente em relação ao primeiro LD analisado, o que já demonstra o interesse de alguns autores por questões que sobressaiam ao já tradicional aspecto econômico e político deste evento.

O último livro didático escolhido, *História Geral e do Brasil*, editado pela Scipione em 2011 traz em sua apresentação que a proposta do mesmo é evidenciar os aspectos eurocêntricos que contribuíram para os processos de produção do conhecimento histórico, para tanto o LD compromete-se em não apresentar esses elementos como dados ou verdades absolutas. Os autores ainda propõem uma reflexão sobre o tempo e a relatividade cultural das periodizações, apresentando outros pontos de vista pelos quais a História pode ser lida.

Quando nos deparamos com o capítulo 13, “Brasil: surge um país” encontramos uma imagem que ocupa metade da página, cuja ilustração é a representação da Coroação de D. Pedro, pintada por Jean-Batiste Debret, e logo segue um texto acerca do processo de “independência” do Brasil. O texto inicia com uma reflexão do próprio termo “independência”, fomentando uma discussão a partir de uma proposta de entender esse processo para os demais grupos sociais (afro-brasileiros, mestiços, indígenas, colonos pobres), quebrando com o tradicionalismo que insiste em relatar a história a partir das elites e enfocando nesse grupo dominante. Entretanto, o tópico dedicado ao “período joanino e a independência” (p. 217), aborda superficialmente os bastidores da transferência da Corte portuguesa, associando esse evento aos desdobramentos da Revolução Francesa e das Guerras Napoleônicas, como foi recorrente nos demais LDs analisados. O livro

ainda apresenta um quadro contendo um texto de Lília Schwarcz²³, abordando de forma breve “as duas faces do Rio de Janeiro”, onde de um lado residia a nata da corte portuguesa e a elite carioca e estrangeira e de outro os escravos e populares, que contrapunham a imagem da capital do império. Compartilhando metade da mesma página do texto citado, encontramos uma gravura de Jean-Batiste Debret, intitulada “Os refrescos do Largo do Palácio”, que retrata o cotidiano da cidade, onde circulavam milhares de pessoas, incluindo europeus e escravos, mostrando a efervescência da cidade do Rio de Janeiro no período, sobretudo após a vinda da família real. O filme retrata esse fato, embora não se aprofundando com detalhes, ainda deixa transparecer um pouco do cotidiano da cidade, principalmente acerca da insatisfação de parte da população pelas condições de vida que não melhoraram como esperavam com a chegada da real família.

Sobre o livro em questão, verifica-se que o mesmo não representa um avanço no que tange às discussões que objetiva-se propor, carecendo de uma nova abordagem sobre a história, sobretudo nos aspectos culturais (que não foram evidenciados na obra).

A partir do que observamos nos três livros didáticos que possuem um espaço sobre a questão vinda da Família Real ao Brasil, podemos refletir que todos ainda possuem um vínculo muito evidente com as formas tradicionais de abordagem do tema em sala de aula. Apesar das propostas mostrarem-se ligadas aos novos pressupostos da historiografia, no entanto ainda observa-se a íntima relação com os aspectos políticos e econômicos, bases da formação do conhecimento histórico tradicional, deixando de lado elementos interessantes como as sensibilidades, a religiosidade e outras temáticas amplamente discutidas na história cultural. Contudo, o livro didático, aliado à outras fontes, a exemplo do cinema – e nesse caso propomos trabalhar o filme Carlota Joaquina – podem trazer grandes contribuições para a didática do professor de história.

²³ SCHWARCZ, Lília Moritz. De tigres a mijões. O Estado de S. Paulo. 21 fev. 2010. p.J-8.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho foi realizado com o intuito de analisar as possibilidades de agregar ao conhecimento histórico o uso de filmes cinematográfico, mais especificamente, o filme Carlota Joaquina, como alternativa ao uso tradicional do texto, não excluindo a importância do mesmo.

A emergência dos novos paradigmas historiográficos conduziu a pesquisa e o ensino de história a adotar novas formas de análise e diversificação no uso de fontes documentais. Destarte, o cinema surge como forma de representação do real e como fonte histórica e através do seu uso, o professor expande a sua experiência em sala de aula a vivências mais interessantes e ricas no que tange aos objetos que se aliam ao uso do livro didático. A proposta do chamado filme histórico é retratar um fato histórico tal como aconteceu e o papel do professor nesse contexto é mostrar ao aluno que não existe uma verdade absoluta, sendo o filme o resultado da sociedade que o criou, havendo inúmeros elementos que justificam a construção do seu enredo.

Compreendemos que a realidade da educação brasileira não permite muitas vezes que a escola disponibilize de equipamentos e dispositivos tecnológicos capazes de propiciar aos alunos uma aula inovadora, impossibilitando-os do contato e crítica a outros objetos que não sejam os livros didáticos, recurso esse que se mantém ainda como elemento principal da didática do professor em sala de aula. Entretanto, consideramos que o nosso trabalho torna-se válido por estar ciente da nova realidade em que se encontra a relação dos jovens com as mídias, sabendo que é possível o acesso ao cinema através delas, ressaltando o potencial de abrangência que a internet vem ganhando nos últimos anos. Por isso, embora a escola por vezes não possa oferecer a estrutura necessária, o professor poderá optar por outros meios para que o aluno tenha acesso a essas fontes.

Tivemos a preocupação de evidenciar, inclusive, a importância do livro didático, verificando que este, aliado às outras fontes historiográficas, possibilita ao reconhecimento do seu papel enquanto sujeito histórico e não um mero expectador.

Reconhecemos que esse não é um trabalho pronto e acabado. Assim como o conhecimento histórico, este está sujeito (e aberto) às críticas e sugestões, visando o aprimoramento da disciplina História.

Através da pesquisa foi possível revelar e ressignificar a importância do Cinema, especificamente do Filme Carlota Joaquina para (re) apresentar o período colonial do Brasil, na sua última fase que foi a vinda da Família Real e a inúmeras possibilidades de reinventar o ensino de história a partir da Sétima Arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fontes

ALVES, Alexandre. **Conexões com a História**. 1. Ed. São Paulo: Moderna, 2010.

BRAICK, Patrícia Barros. **História: Das cavernas ao terceiro milênio**. 2. Ed. São Paulo: Moderna, 2010.

CARLOTA Joaquina, Princesa do Brazil. Produção de Carla Camurati. Rio de Janeiro: ELIMAR Produções Artísticas, 1995. 1 DVD (100 min.), widescreen, son., color.

VICENTINO, Cláudio. **História Geral e do Brasil**, volume 2. São Paulo: Scipione, 2010.

Bibliografia

BERMAN, Marchall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

CARMO, Paulo Sérgio do. **Culturas de rebeldia: a juventude em questão**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. 13. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. São Paulo: Difel, 1990.

DIAS, Virgínia Nazaré Rocha Aveiro. **Imagens e Memórias: Vidas na Revolução Russa**. Disponível em

<http://www.fja.edu.br/proj_acad/praxis/documentos/artigo_04.pdf> Acessado em 01 de agosto de 2011, 10:01

DEL PRIORI, Mary. **O livro de ouro da História do Brasil**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

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

_____. **O Filme: uma contra-análise da sociedade?** in: NORA, Pierre (org.). *História: novos objetos*. R.J.: Francisco Alves, 1975.

HOBSBAWM, ERIC. **A era dos extremos: O Breve Século XX: 1914 - 1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

KORNIS, Mônica Almeida. **História e Cinema: um debate metodológico**. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n.10, 1992, p. 237-250.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: UNICAMP, 2003.

MALAFAIA, Wolney Vianna. **O Mal Estar na Modernidade: o Cinema Novo diante da Modernização Autoritária**. In: **Cinema-História: Teoria e Representações sociais no Cinema**. Rio de Janeiro, Apicuri, 2008.

MELO, José Marques de. **Mídia & Educação**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

NASCIMENTO, Jairo Caravalho do. **Cinema e Ensino de História: Realidade Escolar, Propostas e Práticas na Sala de Aula**. In: **Fênix - Revista de História e Estudos Culturais**. Abril/Maio/Junho de 2008. Vol. 5 Ano 5 no. 02.

NASCIMENTO, Vera Lúcia do. **Cinema e Ensino de História: em busca de um final feliz**. In: **Revista Urutágua – revista acadêmica multidisciplinar – DCS/UEM – ISSN 1519-6178 Nº 16 – ago./set./out./nov. 2008**. Maringá, PR

NAPOLITANO, Marcos. **Como usar o cinema na sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2006.

NOGUEIRA, Cyntia. **Mostras retrospectivas: A crítica publicada nos catálogos e a reconstrução de uma memória histórica do “cinema brasileiro**. Disponível em <www.portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/.../2557>

Acessado em 01 de agosto de 2011, 09:00

_____. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. São Paulo: Contexto, 2008.

NÓVOA, Jorge. & BARROS, José D’Assunção. **Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

PINSKY, Carla Bassanezi. **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2010.

SLEMIAN, Andréa. **A corte e o mundo: Uma história do ano em que a família real portuguesa chegou ao Brasil**. São Paulo: Alameda, 2008.

STEPHANOU, A combatividade e a militarização das artes. In: **Censura e Regime Militar e militarização das artes**. Coleção História. Rio Grande do Sul, EDIPUCRS, 2001.

TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro. **A escola vai ao cinema**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

VAINFAS, R. Carlota: caricatura da história. In: Soares, M. de C.; FERREIRA, J. (Orgs.). **A história vai o cinema**. Rio de Janeiro: Record, 2001, p.235

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. **A Experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

ANEXO

ANEXO B: Ficha Técnica do filme *Carlota Joaquina, a princesa do Brasil*.

Ficha Técnica

Direção: Carla Camurati

Argumento: Angus Mitchell e Carla Camurati

Roteiro: Melanie Dimantas e Carla Camurati

Produção de Arte: Bianca de Felippes e Richard Luiz

Produção Executiva: Carla Camurati e Bianca de Felippes

Fotografia: Breno Silveira

Cenários: Tadeu Burgos e Emília Duncan

Figurinos: Tadeu Burgos, Emília Duncan e Marcelo Pies

Montagem: Cezar Migliorin e Marta Luiz

Músicas: André Abujamra

Som: Aluízio Compasso

Edição de Som: Virginia Flores

Mixagem: José Luiz Sasso

Elenco Principal

Marieta Severo (Carlota Joaquina)

Marco Nanini (D. João VI)

Ludmila Dayer (Yolanda/Carlota menina)

Brent Hieatt (Escocês)

Maria Fernanda (D. Maria I)

Marcos Palmeira (D. Pedro I)

Ney Latorraca (Debret)

Chris Hieatt (Lord Strangford)

Aldo Leite (Lobato)

Norton Nascimento (Fernando Leão)

Beth Goulart (D. Maria Tereza)

ANEXO C: Trecho da Entrevista de Carla Camurati, diretora do filme *Carlota Joaquina, a princesa do Brasil*, ao programa Roda Viva, da TV Cultura, no dia 2/2/1995 (disponível em http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/673/entrevistados/carla_camurati_1995.htm).

Heródoto Barbeiro: (...) Eu gostaria, inicialmente, que você explicasse para a gente o seguinte: "Por que o personagem Carlota Joaquina [Carlota Joaquina Teresa Caetana de Bourbon e Bourbon] como o tema central de seu primeiro filme de longa-metragem?"

Carla Camurati: Eu queria fazer um filme sobre a história do Brasil. Esse era o meu desejo e eu não sei nem explicar por que [tive esse] desejo. Às vezes você não explica por quê, né? Eu queria que o meu primeiro filme fosse sobre a história do Brasil. Aí eu comecei a ler, ler, ler, ler, e cheguei nesse período, que eu achei que era o período mais legal. É um período de transformação do Brasil e onde o Brasil está completamente conectado com a Europa, de uma maneira que, quando a gente estuda no colégio, você não consegue entender direito. E tinha uma coisa infantil, uma relação infantil, de quando eu estava no colégio e aprendi sobre esse período, que era o fato de a Carlota Joaquina ter ido embora do Brasil dizendo: "Dessa terra, não quero nem o pó!"; que eu era criança e quando eu aprendi isso era uma coisa tão absurda. [Eu pensava:] "gente, por que ela tratou a gente assim? Por que ela não queria...?". E era engraçado isso, né? Quer dizer, você acaba tendo uma memória e quando bate na sua cabeça, você, depois, mais velho, lendo, você fala: "é mesmo, olha, é ela!". E aí eu comecei a estudar sobre o período, e comecei a focalizar Carlota, porque, a bem da verdade, Dom João [Dom João VI]... a gente acaba até tendo um pouco mais de noção sobre Dom João. Mas a Carlota, menos ainda, quer dizer, a única coisa que você sabe dela é isso. E ela era uma mulher interessante, entendeu? Era uma mulher, para o período, que acabou ficando com uma máscara um pouco diferente do que ela era, ela tinha qualidades que você não sabe...

Heródoto Barbeiro: [Interrompendo] A imagem dela não é muito boa na história do Brasil, né?

Carla Camurati: Péssima!

Heródoto Barbeiro: É péssima?

Carla Camurati: É péssima, tanto que, por exemplo, quando reclamam [do filme], reclamam só de Dom João. Dela ninguém fala nada. Eu poderia [no filme] até ter dado na cara dela, cuspidado, feito o que eu quisesse, todo mundo ia dizer: "É pouco!". [risos] Tudo o que eu falar sobre ela é pouco. Porque ela tem uma imagem horrorosa, que até nem é tão verdadeira, entendeu? Aquela coisa que a pessoa acaba levando a fama, em consequência de outras coisas.

Heródoto Barbeiro: E no seu filme você recupera essa imagem? Você restaura essa imagem?

Carla Camurati: É... Um pouco sim, talvez sim. É... mas o objetivo não é nem recuperar, nem restaurar a imagem de ninguém. Eu não queria nem denegrir e nem restaurar; o que eu queria era contar um movimento histórico onde o Brasil entra e onde ela seria o fio condutor.

Cunha Júnior: E você estudou bastante para isso, eu sei que você pesquisou bastante. Mas você não se ateve a essa história real, apesar de você ter lido quase vinte livros a respeito da Carlota Joaquina ou coisas que citavam sobre a vida dela. E você preferiu ir para o lado do imaginário, você fugiu do realismo, apesar de se ater aos fatos históricos. Por que essa opção?

Carla Camurati: Porque chega uma hora que, assim... eu queria contar do lado de fora do Brasil, para começar. Quando se é colonizado, como no caso do Brasil, se você fica do lado de dentro e você começa a botar a coisa num pé de realidade, você vai ter que levantar uma bandeira. Porque aí você vai ter que analisar as coisas sobre um dado, uma dimensão diferente. E você vai ter que levantar uma bandeira sobre a maneira como você foi colonizado, o que foi feito aqui no seu país, e quando você vê você está levantando uma bandeira, que não era o que eu queria, naquele momento, até porque você fala assim: "ok, levaram o ouro. Ok, fizeram isso.", mas passaram-se 170 e tantos anos, e aí? O que se faz com isso? Não faz mais nada,

entendeu? Não adianta [levantar] essa bandeira, agora. O que é legal agora é as pessoas pelo menos saberem, terem contato com isso, entendeu?

Heródoto Barbeiro: Então você acha que o pessoal, por aqui, nem se lembra que a Carlota Joaquina foi mãe de D. Pedro I [(1798-1834) filho de D. João VI e de D. Carlota Joaquina, veio para o Brasil com 9 anos, em virtude da transferência da família real para o Rio de Janeiro. Em 1821, com a volta da família real para Portugal, tornou-se príncipe regente do Brasil. No ano seguinte, declarou a independência do Brasil e foi proclamado seu imperador], talvez o primeiro grande herói do Brasil independente?

Carla Camurati: Ah, muita gente não sabe, né?

Heródoto Barbeiro: Não sabe disso?

Carla Camurati: Ah, eu já tive até repórter me perguntando se ela era casada com Dom Pedro I. Aí eu disse assim: "a-há,! Será que eu posso escrever para o seu jornal, perguntando: [risos] 'olha... eu estive hoje...?'".

[Risos]

Carla Camurati: "... 'me ligou um jornalista, que me perguntou: Escuta, a Carlota Joaquina era mulher do Dom Pedro?" [E o jornalista falou:] "Ô Carla, eu me esqueci". Eu falei: "ah não, esta eu anoto, porque... pego um..." [risos] Ninguém tem noção, mas não é culpa... isso é uma coisa meio geral, né?

Artur Xexéo: Você não quis levantar uma bandeira e também não quis dar uma aula de história, né?

Carla Camurati: Não, não quis, e ao mesmo tempo quis passar o legal, o pitoresco da história, que é o que é mais gostoso, que é o que você pode aprender, o que a gente conversando tem... Entendeu? Você fala: "você sabia que na China...?". Eu adoro esse tipo de coisa, sou louca com isso. [Digo:] "ãh, o que [é] que tem na China?" - sou louca com isso. "Ah, na China... os chineses, naquela época...". Eu

queria ter essa sensação da história. Essa... não o compromisso econômico-político com a história. Então, você fala: "Tá, no filme não fala que Dom João fez a abertura dos portos [carta régia promulgada pelo príncipe regente Dom João em 1808, que decretou abertura dos portos do Brasil ao comércio com as nações amigas de Portugal. Foi a primeira experiência liberal do mundo após a Revolução Industrial], né?". Você fala: "Não fala da Biblioteca Nacional!". Nem precisa falar, porque isso tem, numa página e meia, que tem... E, aliás, são as únicas informações que as pessoas têm.