UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
UNESP - INSTITUTO DE ARTES
Campus de São Paulo
Departamento de Pós-Graduação
Márcio Rodrigo Ribeiro

O Bangue-bangue Mulato:
Cidade de Deus, dos Homens e de todas as Linguagens



São Paulo
2004



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
UNESP - INSTITUTO DE ARTES
Campus de São Paulo
Departamento de Pós-Graduação
Márcio Rodrigo Ribeiro

O Bangue-bangue Mulato:
Cidade de Deus, dos Homens e de todas as Linguagens

BIA

São Paulo
2004

Márcio Rodrigo Ribeiro

O Bangue-bangue Mulato:
Cidade de Deus, dos Homens e de todas as Linguagens

Dissertação de **Mestrado** apresentada ao Departamento de Pós-graduação do Instituto de Artes, da Universidade Estadual Paulista, campus de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de **Mestre** em Artes, de acordo com a Portaria Ministerial n ° 2.530, de 04/09/2002, sob a orientação do Prof. Dr. **Pelópidas Cypriano de Oliveira**

São Paulo

2004

INSTITUTO DE ARTES - UNESP
BIBLIOTECA

unesp

Márcio Rodrigo Ribeiro

O Bangue-bangue Mulato:
Cidade de Deus, dos Homens e de todas as Linguagens

Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de São Paulo, para a conclusão do curso de Pós- graduação em Artes Visuais.

Comissão Julgadora

_____

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Pelópidas Cypriano de Oliveira, docente no Instituto de Artes da Unesp, campus São Paulo.

_____

2º Examinador.

_____

3º Examinador.

Agradecimentos

A minha Mãe e meu Pai, "dona" Helena e "seu" Pedro, companheiros da jornada vida afora, mais uma vez pelo apoio e retaguarda incondicionais. Não seria possível, mais uma vez, sem vocês!

A minha irmã, amiga e **revisora**, Roberta Helena, por tanto e tão boa convivência. A vida não teria a menor graça sem uma irmã;

Aos meus Avós, "seu" Santo (saudades !), "dona" Luiza, "seu" Chico e "dona" Dora, por mesmo sem saber, ensinarem-me a amar o Brasil incondicionalmente;

Aos meus velhos e verdadeiros amigos, que permaneceram, Anderson, Lyara e Darlan, André, Edson, Daniela Maria e Luciana.

Agradecimento especial à Helena Jacob, que além de velha amiga, "**editorou**" este trabalho.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Pelópidas Cypriano, o Pel. Pela tranqüilidade, leveza e bom-humor com que conduziu todo o processo e pela liberdade que me deu pensar e escrever o que tive vontade;

Ao programa de Pós-graduação em Artes da Unesp, campus de São Paulo, por ter acolhido um projeto que não era exatamente o perfil deste curso de Mestrado. Ciência se faz com voto de confiança e ousadia;

À Trash 80'S, e aos ilustres *trashers mezzaniners* e *staff*, que me ajudaram a driblar a canseira e me distraíram nestes dias "dissertativos", por vezes difíceis e solitários;

Por último, mas não menos importante, a **Deus**, por me ensinar que mais importante do que o objetivo a se atingir, é o percurso a se trilhar, e as alegrias e tristezas que ele contém.

cm 1 2 3 4 5 6 7 8 unesp 12 13 14 15 16 17 18

Sebastian

Sebastian, Sebastião
Diante de tua **imagem**
Tão castigada e tão bela
penso na tua **cidade**
Peço que olhes por ela

Cada parte do teu corpo
Cada flecha envenenada
Flechada por pura inveja
é um pedaço de **bairro**
é uma praça do **Rio**
Enchendo de horror quem passa

Oô cidade, oô **menino**
Que me ardem de paixão
Eu prefiro que essas flechas
Saltem da minha canção
Livrem da dor meus amados

Que na cidade tranqüila
Sarada cada ferida
Tudo se transforme em **vida**
Canteiro cheio de flores
pra que só chorem, queridos,
Tu e a cidade de amores

(Gilberto Gil e Milton Nascimento – 2000).

unesp

Resumo

A partir dos conceitos de Hibridização dos meios, desenvolvido pelo intelectual canadense Marshall McLuhan, em seu livro **Understending Media**, escrito em 1964, e da teoria do Dialogismo, do teórico literário russo Mikhail Bakhtin, o presente trabalho, dividido em três partes, analisa o filme brasileiro **Cidade de Deus**, dirigido por Fernando Meirelles, e produzido pela O2, que estreou nos cinemas em agosto de 2002.

A análise do filme é antecedida por uma contextualização da atual fase da produção audiovisual contemporânea no Brasil, na primeira parte. Além de informações históricas e de linguagem sobre o que se convencionou chamar de Retomada do Cinema Brasileiro, a partir de meados da década de 90, são expostos as origens de concepção estética dos atuais filmes nacionais, localizadas no movimento do Cinema Novo e no manifesto **Uma Estética da Fome**, escrito por Glauber Rocha, nos anos 60. A atual situação das produções ficcionais para a televisão, especificamente as que se referem à Rede Globo, também fazem parte desta parte do trabalho.

Observando as questões de forma, conteúdo e material, conceituadas por Bakhtin, a segunda parte, da dissertação "disseca" o filme Cidade de Deus, analisando a estrutura de sua narrativa, a composição de seu universo diegético a partir dos elementos espaço-temporais representados na tela, bem como a trilha sonora do filme.

Por último, utilizando elementos e conclusões retiradas das duas primeiras fases do trabalho, a parte final evidencia o processo de hibridismo-dialógico que está presente no cerne constitutivo de Cidade de Deus, comparando e contrapondo-o ao seriado **Cidade dos Homens**, também com direção de Fernando Meirelles e produção da O2, exibido pela Rede Globo, em outubro de 2002 e de 2003, como parte de sua grade de programação.

Palavras-chave: Cidade de Deus; Cinema Brasileiro Contemporâneo, Ficção televisual brasileira; Hibridização; Dialogismo.

Áreas de conhecimento (código e nome) às quais a produção pode ser associada:

Cód. 8.03.08.00-7 (Capes) **Descrição da Área: Cinema**

Cód. 8.03.09.00-3 (Capes) **Descrição da Área: Artes do Vídeo**

cm 1 2 3 4 5 6 7 8 unesp 12 13 14 15 16 17 18

Abstract

From the concepts of Hibridism of the ways, developed for the Canadian intellectual Marshall McLuhan, in its book Understending Media, written in 1964, and of the theory it Dialogism, it literary theoretician Russian Mikhail Bakhtin, the present work, divided in three parts, analyzes the Brazilian film City of God, directed for Fernando Meirelles, and produced for the O2, that estreou in the cinemas in August of 2002.

The analysis of the film is preceded by a contextualização of the current phase of the audiovisual production contemporary in Brazil, in the first part. Beyond historical information and language on what it was stipulated to call Retaken the Brazilian Cinema, from middle of the decade of 90, the origins of aesthetic conception of the current national films are displayed, located in the movement of the New Cinema and in the manifesto A esthetic of the Hunger, written for Glauber Rocha, in years 60. The current situation of the ficcionais productions for the television, specifically the ones that if relate to the Rede Globo, also are part of this part of the work.

Observing the procedural questions, content and material, appraised for Bakhtin, the second part, of the work analysis the film City of God, analyzing the structure of its narrative, the composition of its diegético universe from the represented space-secular elements in the screen, as well as the sonorous track of the film.

Finally, using elements and removed conclusions of the two first phases of the work, the final part evidences the hibridism-dialogic process that is present in constituent center of City of God comparing and opposing it it the seriado City of the Men, also with direction of Fernando Meirelles and production of the O2, shown for the Rede Globo, in October of 2002 and 2003, as part of its grating of programming.

Word-keys City of God; Brazilian Cinema Contemporary, Brazilian televisual Fiction; Hibridism; Dialogism.

unesp

SUMÁRIO

RESUMO.....6
1 APRESENTAÇÃO.....9
2 INTRODUÇÃO.....13
3 ATO I.....27
Seqüência 1: Cinema de Alma Corsária.....28
Seqüência 2: Glauber Rocha: Bússola Estética do Cinema brasileiro.....43
Seqüência 3: No ar, mais um Campeão de Audiência!.....55
4 PONTO DE VIRADA I.....73
Seqüência 4: O Cinema que vê TV.....74
5 ATO II.....87
Seqüência 5: Cidade de Deus, filme de todos os Homens.....88
Seqüência 6: Transmutações, Hibridismos, Dialogismos e Diegese 99
Seqüência 7: Um Filme, Dois Personagens, Três Épocas e Muitas Tramas.....109
Seqüência 8: A Cronotopia Invade a Favela.....129
Seqüência 9: Gírias, Batuques e Rajadas em um Cinema que já foi "Cantante".....154
6 PONTO DE VIRADA II.....165
Seqüência 10: A TV que vai ao Cinema.....166
7 ATO III.....171
Seqüência 11: As Raízes Artístico-sociais de Cidade de Deus.....172
Seqüência 12: Uma Nova Representação da Favela invade a Tela.....182
8 CONSIDERAÇÕES FINAIS
Seqüência 13: Pelo Audiovisual Brasileiro Contemporâneo.....204
9 REFERÊNCIAS.....208
10 ANEXOS.....230

unesp

APRESENTAÇÃO

(Ou Curta-Autobiográfico)

"Voilà mon Coeur"

"Talvez mais do que o corpo, o coração seja o motivo dominante e recorrente da obra. O coração como órgão muscular, bombeador de sangue através das veias e artérias, centro vital das emoções e sensibilidades do sujeito, repositório de seus sentimentos mais sinceros, profundos e íntimos, e, em instância última, o local onde a desrazão e todas suas ambigüidades encontram conforto e refúgio" (LAGNADO,. 1998, p.21)

Creio que possa parecer estranho aos críticos, intelectuais e membros das Universidades brasileiras que esteja começando um trabalho que versa sobre cinema brasileiro e suas relações de linguagem e estética com outros meios audiovisuais, tomando emprestado o título de um dos trabalhos mais delicados e sensíveis de Leonilson, artista plástico brasileiro, dos melhores que a terra já produziu.

Membro daquela que ficou conhecida como a **Geração 80**, Leo, como era chamado por seus amigos, teve o mérito de devolver, à arte e aos demais artistas, o "eu" como centro de sua obra, após décadas em que as manifestações desta ordem estiveram voltadas quase sempre às questões sociais.

Por isto, ao iniciar esta dissertação, quero também avisar aos leitores que este trabalho não é para mim apenas uma questão de conhecimento, intelectualidade ou razão. A exemplo do que fez o artista, que ofertou seu coração, colocando-o em exposição, eu também ofereço o meu, em forma de trabalho acadêmico.

Nunca tive aptidão para as artes, talvez por isto tenha resvalado para o terreno do pensar sobre as expressões artísticas. Creio, cada vez mais, que Freud tinha razão ao afirmar que "o lugar da crítica, é o lugar da frustração". Se não posso me expressar pelo objeto artístico, resta-me pensar sobre ele e suas relações com o mundo que o cerca e em que foi produzido.

Dos inúmeros objetos artísticos e linguagens-meios pelas quais são expressados, escolhi o filme **Cidade de Deus**, de Fernando Meirelles, para mostrar o que penso e, por muitas vezes, o que sinto sobre a arte brasileira contemporânea.

Inicialmente, o objeto de análise deste trabalho seria **Tieta do Agreste**, filme feito em 1996, adaptado do romance homônimo de Jorge Amado por Cacá Diegues, a pedido do próprio escritor baiano. Ocorre que, ao assistir ao filme de

unesp

Meirelles, em uma pré-estréia na madrugada de 25 de agosto de 2002, fui arrebatado por ele.

Seus sons e imagens, mais do que gravados em minha cabeça, lugar da razão, fixaram-se em meu coração, casa latina dos sentimentos e emoções. O filme parecia conter todos os elementos que vinha, desde de minha graduação, em 1997, verificando no cinema brasileiro da Retomada.

Mais do que isto. Cidade de Deus dialogava com todas os outros meio, sem medo de perder a pretensa pureza da linguagem cinematográfica, defendida por alguns cineastas. Abandonei a pesquisa sobre a obra de Diegues, e entreguei-me a um universo até então completamente desconhecido por mim: o da representação da favela e do caos social brasileiro.

Assumo que, homem branco, de classe média e por vezes covarde que sou, não tive coragem de ir à Cidade de Deus, no Rio de Janeiro. Peço desculpas, e mais uma vez admiro Meirelles e a equipe da O2, sua produtora, que, deixando todos os medos e preconceitos para trás, mergulharam na vida não só daquele núcleo habitacional, mas de outras favelas, para realizar o filme.

Voltando à dissertação, a maior dificuldade que encontrei para realizar a parte escrita desta pesquisa foi a escolha de um método que contivesse todos os elementos que gostaria de ver analisado no trabalho e, ao mesmo tempo, que não "impedisse" interpretações ou obrigasse a submeter meu objeto a ele, apenas para ser fiel ao procedimento científico escolhido.

Ao ler o livro da pesquisadora brasileira Marilia Amorim, em junho de 2003, descobri que se os procedimentos científicos clássicos, propostos e praticados a partir do **Discurso sobre o Método**, de Descartes, por toda a Universidade, não pareciam satisfazer minhas expectativas, o melhor seria formular um método próprio.

A "alteridade", ou a presença do "outro" em qualquer objeto de pesquisa das ciências humanas, verificada por Amorim a partir do estudo sobre a teoria do dialogismo do teórico russo Mikhail Bakhtin, forneceram-me a primeira orientação do caminho que deveria seguir.

O dialogismo, ou intertexto, como foi mais difundido no Brasil, era a primeira etapa para poder analisar as intersecções de linguagem estética de Cidade de Deus com outras manifestações audiovisuais. Porém, não pareciam ser suficientes.

unesp

Era preciso também levar em consideração as tecnologias, influenciando nas manifestações cinematográficas e na maneira como elas são realizadas. Foi pensando nesta questão que lembrei-me da teoria de Hibridização, formulada pelo intelectual canadense Marshall McLuhan, que prevê a influência e o inter-relacionamento de diferentes meios tecnológicos, gerando novas linguagens.

Claro que tal escolha, determinou que a noção de linguagem apresentada neste trabalho esteja marcada pela visão de McLuhan. Se para o intelectual, toda invenção ou tecnologia nada mais é do que a extensão dos próprios sentidos e do próprio corpo humano, toda linguagem estará sempre ligada a estas extensões. Logo, a linguagem estará estreitamente relacionada às tecnologias criadas pelo bicho-homem.

O "encontro" do híbrido com o dialogismo foi batizado de **Método Híbrido-Dialógico**. Mais do que um procedimento metodológico de pesquisa ou análise, o termo se tornou um conceito que marca, direta ou indiretamente, todas as páginas desta dissertação, de maneira "transversal" e onipresente, como se verá nas páginas a seguir .

É de maneira Híbrido-Dialógica que eu percebo, interpreto e reflito a vida, embora não soubesse disto até está pesquisa. Uma maneira muito mais ligado ao " sentimentos" e ao "emocional" do que à razão. O coração admite a presença do "outro", seja para afirmá-lo ou "negá-lo. A razão quase nunca. É lugar do distanciamento. Como Leo, além de oferecê-lo, sem medo, eu também escrevo *"Il vous partien"* , e digo sem medo: faça o que quiser com ele. Da minha parte, alegro-me com os elogios, com as críticas e com as outras idéias. Mais hibridismo-dialógico....

Márcio Rodrigo

Julho de 2004

INTRODUÇÃO

(Ou Trailer)

unesp

Cidade de Deus, filme de Fernando Meirelles, co-dirigido por Katia Lund, chegou às salas de exibição em agosto de 2002, marcando uma nova fase do cinema brasileiro. Legítimo fenômeno de público, o filme conseguiu dividir a crítica especializada, devolvendo o debate sobre a produção cinematográfica brasileira às páginas de jornais, revistas e meios eletrônicos.

Mais do que uma grande carreira, que culminou com a indicação do longa a quatro categorias – direção, montagem, fotografia e roteiro adaptado - no Oscar de 2004, feito inédito para o cinema produzido no Brasil, Cidade de Deus, adaptado do romance homônimo de Paulo Lins, publicado em 1997, pela Companhia das Letras, carrega em sua essência audiovisual influências de outras linguagens, principalmente herdadas da televisão e do vídeo.

O presente trabalho parte da hipótese de que o filme recebeu tais influências, buscando evidenciá-las por meio da contraposição do filme à "regras estéticas", ditadas pelo Movimento Cinema Novo, surgido no Brasil no início da década de 60, e das principais características de linguagem e estética desenvolvidas pelos programas de ficção produzidos pela televisão brasileira, que de certa maneira permanecem constantes desde os anos 70.

Neste contexto, a grande referência só pode ser a Rede Globo de Televisão, que desde de 1965, ano em que foi fundada pelos Marinho, buscou estabelecer em seus produtos ficcionais um "padrão Globo de produção", além de ser, tanto no passado, quanto no presente, a única emissora de TV aberta brasileira a manter contínua, nestas quase quatro décadas de existência, produção de programas de ficção, como telenovelas, minisséries e seriados.

Não bastasse a presença decisiva da emissora carioca, indicando a outras redes de TV o que pode ser considerado como um "bom programa televisivo" , a Globo, aceitando uma sugestão de Fernando Meirelles, abriu espaço em sua grade de programação para a exibição do seriado **Cidade dos Homens**, em outubro de 2002 e 2003. Produzido pela O2, empresa pertencente ao diretor, e que também produziu Cidade de Deus, os episódios herdam características do filme, evidenciando a troca constante que passou a existir entre as linguagens audiovisuais, desde a Retomada do Cinema Brasileiro, no início de 1995, com a estréia de **Carlota Joaquina: Princesa do Brazil**, de Carla Camurati.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 12 13 14 15 16 17 18

A existência, tanto do seriado quanto do filme Cidade de Deus na história do audiovisual brasileiro, auxiliam o principal objetivo deste trabalho, de demonstrar o que a professora Anna Maria Balogh, da ECA/USP, denomina de disjunções e conjunções existente entre dois meios e/ou linguagens, entendendo como conjuntivo os pontos onde as obras se aproximam e disjuntivos, onde estas se diferenciam.

Evidentemente, como o objeto de estudo é o filme Cidade de Deus, toda a estrutura analítica desta dissertação se debruça sobre o filme, para depois contrapô-lo ao seriado exibido pela Rede Globo. A análise apresenta as principais características estéticas e de linguagem que vem marcando a produção nacional na última década, e que no longa-metragem de Meirelles estão presentes de maneira maximizada, o que levou a interpretações equivocadas do filme, por parte da crítica jornalística, por exemplo, na época de seu lançamento.

Aliás, a escolha por um tema tão contemporâneo, como explica o professor Umberto Eco, em seu livro **Como se faz uma Tese,** não só aumenta a margem de erros interpretativos por parte do pesquisador, como dá ao trabalho um tom que evidentemente poderá (e deverá) ser contestado e questionado, dado que, como lembra o intelectual italiano, para os temas mais recentes *"as opiniões ainda são vagas e contraditórias e a (...) capacidade crítica é falseada pela falta de perspectiva (...)"* (ECO, 1983, p.13).

Equívocos, contestações e questionamentos à parte, esta dissertação é resultado de um longo processo de pesquisa, iniciado em 1997, com a pesquisa **O que há de Novo no Novo Cinema Brasileiro**[1], que deu as primeiras diretrizes e bases para que esta análise pudesse ser realizada.

Se nos filmes analisados à época – **Carlota Joaquina**, **Tieta**, de Cacá Diegues e **Terra Estrangeira**, de Walter Salles - , já foram detectados a presença de elementos que aproximavam o cinema não só da televisão, mas de várias outras imagens, a pesquisa sobre Cidade de Deus vem apenas para confirmar a alteridade como elemento essencial para que as linguagens continuem se desenvolvendo ao longo da história humana.

Segue a Estrutura da dissertação e o Método utilizado na pesquisa e na escrita dos resultados obtidos.

---

[1] A citada monografia se encontra depositada na Biblioteca da Unesp, campus Bauru, onde o autor defendeu seu projeto de graduação em Comunicação Social.

unesp

Estrutura

Bem observou o teórico e crítico de cinema australiano Graeme Turner que *"as narrativas do cinema desenvolveram seus próprios sistemas de significado"* (TURNER, 1997, p. 55). Segundo o autor, o cinema estabeleceu ao longo de sua história um rico conjunto de códigos e convenções.

No caso de uma dissertação, apresentada para a obtenção de um título acadêmico, não é diferente. Como qualquer linguagem, a Academia desenvolveu ao longo dos séculos, um conjunto de códigos, convenções e métodos para validar o que pode ser considerado como escrito científico, ou não.

Ocorre que ao se analisar um sistema audiovisual, como filme **Cidade de Deus**, dirigido por Fernando Meirelles, objeto de estudo deste trabalho, as estruturas e métodos classicamente utilizados para a apresentação de trabalhos acadêmicos pareciam não se ajustar devidamente à analise do filme.

Foi necessário encontrar um caminho alternativo, porém, válido para os padrões impostos pela Universidade, para apresentar os resultados obtidos por meio da análise do longa de Meirelles. Uma vertente e um método não-clássico surgiram, desta maneira, para solucionar o problema de maneira satisfatória, conservando os padrões mínimos do que é um texto acadêmico, balizados pelo discurso do método cartesiano.

Durante toda a minha pesquisa sobre o Cinema Brasileiro, iniciada em 1997, constatei na maior parte dos filmes aos quais assisti, a estrutura da narrativa clássica, inaugurada pelo diretor D. W. Griffth, ainda no início do século 20. O professor de roteiro, também americano, Syd Field, sistematizou as propostas de uma linguagem fílmica de seu conterrâneo, em um livro sobre as estruturas dos roteiros cinematográficos.

Field entende o "*roteiro como uma história contada em imagens*". Segundo ele, para o cinema dito clássico, o elemento em comum a todos os filmes é que eles tem começo, meio e fim – como também constatou o filósofo grego Aristóteles, 2.500 anos atrás, na **Poética** - ou, um ato de apresentação, um de confrontação e um de resolução. Independente da ordem em que estes sejam apresentados na narrativa cinematográfica, para o autor eles sempre existirão para que o filme exista enquanto obra.

O paralelo com a estrutura dos escritos acadêmicos se torna não só evidente, mas também inevitável. Independente dos resultados da pesquisa, e do nível em que será

unesp

defendida, Graduação, Mestrado, Doutorado, entre outros, o trabalho final deverá conter uma Introdução, um Desenvolvimento e uma Conclusão, ou, Início, Meio e Fim.

Dada a analogia, a presente dissertação será como um roteiro de cinema, desenvolvido para a execução de filmes com narrativa clássica, feita não de "capítulos", mas de "**seqüências**", nomenclatura utilizada por Field, que designa *"uma série de cenas ligadas, ou conectadas por uma única idéia"* (FIELD, 1995, p.80).

A soma destas "seqüências", ou **sub-capítulos**, como as compreendeu o Prof. Milton Sogabe, do Instituto de Artes da Unesp, campus São Paulo, formarão um trabalho dividido em três partes, que correspondem à estrutura clássica de dissertação, exigida pelos meios acadêmicos, com Introdução, Desenvolvimento e Conclusão.

Os artigos têm o rigor da linguagem acadêmica no que se refere à citações e composições de notas de rodapé, seguindo as indicações recomendadas pelas novas regras da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT), de 2003. Fora isto, permitiu-se decodificar o objeto por um caminho um tanto quanto particular, escolha que se evidenciará ainda mais na última parte, ou Resolução, desta dissertação.

Vale lembrar que todas as vezes que um nome de livro, filme, ou qualquer obra artística é citada pela primeira vez em cada seqüência, aparece grafada em negrito. As demais vezes, é utilizado em letras comuns e sem aspas.

Estrutura Detalhada

Curta Autobiográfico:
(Ou **Apresentação**)

Nesta parte, apresentam-se os motivos pessoais do autor que o levaram à pesquisar o Cinema Brasileiro Contemporâneo e os resultados pessoais da pesquisa em sua vida.

Trailer
(Ou **Introdução**)

Como em um filme, para incitar a audiência, há um resumo de todo o trabalho, explicando o que o leitor encontrará em cada parte e destaque para os pontos mais importantes. Também serão apresentados os objetivos da pesquisa e da dissertação e as

justificativas que levaram à pesquisa do tema e à escolha do filme "Cidade de Deus" como objeto de estudo, bem como o método desenvolvido e utilizado para a análise do filme.

1 º Ato: Apresentação
(Ou **Histórico- Intermidiático**)

É como nos roteiros cinematográficos, as primeiras "seqüências", que formarão esta parte, são destinadas a "*mostrar ao leitor quem é seu personagem principal e qual a premissa dramática da história*" (FIELD, 1995, p. 18). Vale frisar que apesar do filme "Cidade de Deus" ser o objeto de estudo, o cinema brasileiro sempre será a personagem principal nesta fase da dissertação.

Ao eleger um filme tão sintomático da produção cinematográfica brasileira atual, a pesquisa não quer que suas análises tenham apenas aplicação à própria obra, mas que seja estendida, guardadas as devidas proporções, a todos os filmes do período, o que confere, em parte, um caráter bastante Estruturalista à pesquisa. Toma-se uma parte em busca de um todo. Metonímia cinematográfica.

O Histórico – Intermidiático proposto pode ser comparado com a primeira fase do filme Cidade de Deus, proposta por seu diretor. Lá, Meirelles a denomina de cinematografia clássica e apresenta o conjunto habitacional em planos gerais com suas casas organizadas, sempre em perspectiva e com horizonte (MEIRELLES, 2003, p. 20). Nesta parte apresentaremos em perspectiva geral os horizontes do que ocorreu com a televisão e o cinema brasileiro, a partir da entrada da primeira telenovela no ar, em 1963, e com o ciclo cinema –novista, que propiciou uma nova estética aos filmes brasileiro dos anos 60.

Objetivo: Apresentar as principais relações entre o Cinema Brasileiro e a Televisão na área ficcional a partir do início dos anos 60 com o advento do Cinema Novo, capitaneado por Glauber Rocha; e a telenovela como produto apresentado diariamente a milhões de espectadores, o que auxiliou na formação do olhar do público para as narrativas audiovisuais ficcionais brasileiras.

unesp

Nesta parte, os trabalhos serão balizados pelas obras de Fernão Ramos (História do Cinema Brasileiro), Renato Ortiz (Telenovela: história e produção), Paulo Emílio Sales Gomes (Cinema: trajetória no Subdesenvolvimento), bem como com o próprio Manifesto escrito por Glauber em 1963.

Seqüência 1: Cinema de Alma Corsária

Contextualização a partir da crise em que entrou o Cinema brasileiro com o "desmanche" promovido pelo então presidente Fernando Collor, em 1990. A criação das Leis Federais de Incentivo à Cultura e a nova safra de filmes nacionais produzidos a partir destas leis, a partir de 1995, sob o governo de Fernando Henrique Cardoso.

Seqüência 2: Glauber Rocha: Bússola Estética do Cinema Brasileiro

Dedicada a apresentar as principais características estéticas para a produção do cinema brasileiro, a partir do manifesto Uma Estética da Fome, escrito por Glauber Rocha, em janeiro de 1965.

Seqüência 3: No ar, mais um Campeão de Audiência !

Dedicado a explicar as principais modificações na linguagem e estética ocorridas na telenovela brasileira a partir da entrada em operação da Rede Globo de Televisão, em 1965 ; a criação do "padrão global" de programas de televisão, que permanece, via de regra, quase sem modificações, até os dias atuais em telenovelas, minisséries e seriados .

Ponto de Virada I

(Ou Plot Point I)

Entendendo Ponto de Virada como "*um incidente ou evento que "engancha" na ação e a reverte noutra direção*" (FIELD, 1995, p. 6).

unesp

Seqüência 4: O Cinema que vê TV

O estreitamento de inter-relacionamento de linguagem e estética ocorrido entre a televisão brasileira e o cinema, após a Retomada, em meados da década de 90, que culminou como a criação pela Rede Globo da Globo Filmes, são os aspectos centrais, tratados nesta seqüência.

2° Ato : Confrontação

É onde o personagem principal enfrenta obstáculos que o impedem de alcançar sua necessidade dramática, entendendo "*necessidade dramática como o que este personagem*, [no caso o Cinema Brasileiro], *quer vencer, ganhar, ou alcançar durante o filme*". Esta somatória de "seqüências", ou sub-capítulos, que formarão esta parte ou capítulo da dissertação, corresponde à parte que, classicamente, os meios acadêmicos denominam como "Desenvolvimento" do trabalho.

É a parte correspondente aos "Anos 70" do filme de Meirelles, onde "*a Cidade de Deus já é mostrada com seus "apês" e em planos mais fechados, dando uma sensação de confinamento, o que traz a sensação de que não há possibilidade de fugas ou perspectivas*" (MEIRELLES, 2003, p. 68).

Objetivos: Analisar as principais características do filme "Cidade de Deus", de Fernando Meirelles, produzido pela produtora O2.

Esta parte será desenvolvida a partir dos conceitos de Diegese de Platão, de narrativa clássica de Aristóteles, de Hibridismo, desenvolvido por Marshall McLuhan e dialogismo intertextual, de M. Bakhtin, lançando sementes para a confirmação ou negação das hipóteses do autor, na terceira parte do trabalho.

Seqüência 5: Cidade de Deus, Filme de todos os Homens

Explicação da escolha de "Cidade de Deus" como sistema audiovisual exemplar para a pesquisa desenvolvida. Impactos e discussões gerados pelo filme na crítica e meio cinematográfico.

unesp

Seqüência 6 : Transmutações, Hibridismo, Dialogismo e Diegeses

Referencial Teórico adotado. O Híbrido- dialógico entre linguagens do cinema e da televisão, na produção audiovisual contemporânea brasileira, a partir das teorias de Marshal McLuhan e Mikhail Bakhtin. Os conceitos de forma, conteúdo e material em Bakhtin e de universo diegético, herdados de Platão e Aristóteles.

Seqüência 7 : Um Filme, dois Personagens Centrais, Três Épocas e muitas Tramas

Análise da Narrativa, a partir da teoria sobre a narrativa clássica linear, com início, meio e fim, desenvolvida por Aristóteles, na **Poética,** do foco narrativo em que está o filme e a teoria de composição de personagens desenvolvidas pelo Prof. Antonio Candido são aplicados no filme "Cidade de Deus" nesta parte.

Seqüência 8: A Cronotopia invade a Favela

Análise geral dos elementos espaço-temporais do filme. Serão usadas teoria sobre cores e luzes herdadas da História da Arte brasileira, principalmente as formuladas pelo crítico Paulo Herkenhoff. A aplicação das teorias serve como confirmação do caráter "híbrido-dialógico" que possuem todas as manifestações artísticas, inclusive para a composição do audiovisual brasileiro contemporâneo.

Seqüência 9: Gírias, Batuques e Rajadas em um Cinema que já foi "Cantante"

Análise da trilha sonora em Cidade de Deus, divida pelos aspectos de Música, fala e ruídos, entrelaçando os elementos que compõem o som do filme, com a história do som no cinema brasileiro.

Ponto de Virada II

(Plot Point II -Ou o "Incidente" que levará o personagem principal à Resolução, satisfazendo ou não sua necessidade dramática).

unesp

Seqüência 10: A TV que vai ao Cinema

A produção do seriado **Cidade dos Homens**, pela O2, e sua posterior exibição na grade de programação da Rede Globo em outubro de 2002 e outubro de 2003.

3° Ato: Resolução

(Ou Interpretação - a parte que resolve a "história", ou a dissertação, mas que não indica necessariamente seu fim definitivo. Todo objeto, para a Ciências Humanas, é passível de uma infinidade de interpretações possíveis).

Como na fase "Final dos 70" do filme "Cidade de Deus" *"não há mais uma geografia definida*" . Como na guerra final, que marca o filme de Meirelles, "*a "câmera" está sempre na mão e no meio de tudo tentando registrar tudo da melhor forma possível*", como o discente que tentará dar novas perspectivas e horizontes para a interpretação do atual momento do Cinema Brasileiro, a partir de sua dissertação.

Objetivos: Apresentar, à luz das teorias e referências utilizadas, as principais análises por parte do autor e suas conseqüentes interpretações sobre o "personagem". Interpretar a partir da análise das obras audiovisuais desenvolvidas na segunda parte, as características estéticas que marcam a produção audiovisual brasileira contemporânea apontando novas tendências e caminhos para se fazer cinema e televisão no Brasil. O dialogismo de conceitos de diversos autores será amplamente utilizada nesta parte do trabalho, como maneira de comprovar ou negar as hipóteses do autor.

Seqüência 11: As Raízes Artísticos Sociais de Cidade de Deus

Texto dedicado a localizar as origens da "estética social" nas artes brasileiras. Traça-se um paralelo entre o romance naturalista **O Cortiço**, de Aluisio de Azevedo, escrito em 1890, o Movimento Modernista, na década de 30, o Cinema Novo e o filme Cidade de Deus

Seqüência 12: Uma nova representação de favela invade a tela

unesp

O novo universo diegético para a representação das favelas na Rede Globo de Televisão, após a exibição de Cidade dos Homens pela emissora. Rompe-se o padrão global asséptico e de classe média e se introduz o "realismo sujo" . As "Cidades", que negam o padrão de imagem "cartão postal". O "novo" Rio de Janeiro mostrado na televisão. A câmera que não filma mais do morro para a praia, mas, sim, da praia mostrando o morro. Um "novo gênero" surge aos olhos dos espectadores. O **Bangue-bangue Mulato**.

Seqüência Final: Pelo Audiovisual Brasileiro Contemporâneo

(Ou Considerações Finais)

Comentários e obervações finais com as principais conclusões a partir da pesquisa. O filme Cidade de Deus e sua transformação em seriado para a Rede Globo de Televisão, bem como da próxima edição de Cidade dos Homens, a ser exibida em outubro de 2004, que deverá se transformar em filme, em 2005.

Método

Uma pequena nota publicada na "Revista de Cinema, de agosto de 2003, confirma não só a hipótese, mas atesta o objetivo desta pesquisa, iniciada ainda na graduação do pesquisador, em 1997. Segundo a nota, "Fernando Meirelles prepara uma edição especial do filme "Cidade de Deus", uma minissérie a ser exibida na Rede Globo em 2004. "*O filme terá um formato de microssérie, com quatro episódios, e será usado material filmado e não utilizado na versão para o cinema*" (AGOSTO de 2003, p. 8).

Apesar do atraso no cronograma deste projeto, devido ao fato de Fernando Meirelles ter passado boa parte do ano fora do Brasil, filmando na África[2], mais do que uma exibição ampliada de seu conteúdo na televisão, Cidade de Deus sofrerá modificações e inserções para que possa ser exibido na "telinha". O fato confirma que não apenas a estética cinematográfica brasileira da retomada sofreu influências da televisão, mas que estas influências extrapolaram os limites formais e atingiram o conteúdo das obras apresentadas.

Meirelles tem em seu currículo uma ativa participação na "geração paulista" de videomakers, que ainda na década de 80 ousaram experimentar novos formatos para o

[2] Ver e-mail de Paulo Morelli, no Anexo desta dissertação.

unesp

audiovisual. Esta influência marcará de maneira contundente o filme "Cidade de Deus", maior bilheteria no quesito "Filme Brasileiro", em 2002, com mais de 3,2 milhões de espectadores.[3]

A adaptação que a obra cinematográfica sofrerá para ser exibida na televisão em 2004 e as duas temporadas de **Cidade dos Homens**, produzidas pela O2, e exibidas pela Rede Globo, em 2002 e 2003, justificam toda a proposta de um método de análise utilizado na escrita desta dissertação.

Durante anos, o maior obstáculo encontrado para o bom desenvolvimento da pesquisa foi a dificuldade de se encontrar um método que desse conta, de maneira lógica, porém, não tão cartesiana, de um objeto complexo como um produto audiovisual, fosse ele produzido para o cinema, vídeo ou televisão, respondendo de maneira satisfatória às exigências acadêmicas que uma pesquisa deve ter ao ser escrita, para poder ser classificada como ciência.

O novo método de análise proposto é denominado como **Híbrido –Dialógico**, e usa os conceitos de **Hibridização** dos meios, proposto pelo canadense Marshall McLuhan em seu livro "Understanding Media", publicado originalmente em 1964[4], nos Estados Unidos, somados ao conceito de **Dialogismo** de conteúdos, formas e materiais, proposto pelo crítico literário russo Mikhail Bakhtin, no decorrer de sua vasta obra, que se inicia ainda na década de 20, do século passado, e terminará apenas com sua morte em 1975.[5]

Ao unir dois intelectuais que ao entendimento de alguns acadêmicos podem parecer tão divergentes, pretende-se dar conta da complexidade de análise da produção audiovisual brasileira contemporânea, que de maneira constante, e sem regras prévias, leva filmes a serem realizados com características de produtos televisuais, por exemplo, e produções de TV migrarem para o cinema como ocorreu com a minissérie **O Auto da Compadecida**, de Guel Arraes, que após ser exibida na TV Globo, chegou ao cinema em 2000, arrastando mais de 1 milhão de espectadores às salas exibidoras.

---

[3] Ranking do site "Filme B" – www.filmeb.com.br.

[4] O capítulo em que McLuhan conceitua os "híbridos" localiza-se no livro de mesmo nome, que em português recebeu o título "Os meios de Comunicação como Extensões de Homem".

[5] Para o conceito de dialogismo há dois livros essenciais do autor: "Estética da Criação Verbal" e "Questões de Literatura e de Estética", ambas publicadas em português, sendo que a segunda tem ampla utilização nos cursos de Letras, Comunicação e Artes, das faculdades brasileiras.

unesp

O cinema, "*arte híbrida por excelência*", como nos lembra o próprio McLuhan (MCLUHAN, s/d, p.72), incorporou características da literatura, da fotografia, do teatro e de tantos outros meios. Por conta destas influências, a referência à imagens, sons e palavras passou a ser uma constante na composição de qualquer filme. Por sua vez, a presença do "outro", ou de "influências" - sejam elas de linguagem, ou não - na constituição de uma enunciação seja ela verbal, visual ou audiovisual, Bakhtin denominou dialogismo.

Não, não se trata de um simples "diálogo", mas sim de elementos que migram constantemente de um meio a outro para constituírem novas maneiras de expressão. Claro que na era da cultura digital, em que os fractais, por exemplo, eliminam dia a dia as barreiras entre os meios, estreitando cada vez mais suas barreiras, inter – relacionamento entre cinema e televisão passa a ser cada vez mais constante e se estende atualmente, com grande freqüência, a meios como o vídeo e à Internet.

Cidade de Deus é apenas um entre os muitos casos que surgiram recentemente no Brasil. Outros deverão se multiplicar à medida em que novas tecnologias facilitarem a "hibridização" dos meios e o dialogismo dos conteúdos de cada linguagem. Perante a este quadro, a proposta de Descartes, que tem na exatidão das preposições sobre o objeto analisado sua principal premissa, para se chegar a um método eficiente, torna-se praticamente nula.

É preciso buscar a **alteridade** que tece as redes complexas das linguagens e estéticas que se entrelaçam, por vezes em convergência, em outras em divergência, para formar o objeto artístico, independente do meio em que ele esteja constituído e expresso.

Como alerta a pesquisadora brasileira Marilia Amorim, *"sem alteridade não há objeto de pesquisa"* (AMORIM, 2001, p.29), como também não há cinema, televisão, ou qualquer outra forma de expressão. Professora na França, da Universidade Paris 8, Amorim traçou um excelente estudo entre o dialogismo proposto por Bakhtin e suas influências na Ciências Humanas, indicando a alteridade como elemento essencial para o estudo e compreensão eficientes de qualquer objeto de pesquisa na área, seja ele artístico ou não.

A pesquisadora entende por alteridade, um conceito complexo e extenso e por isto mesmo *"sincrético"*, onde, *"(...) o outro (...) é o interlocutor do pesquisador. Aquele que se dirige em situação de campo e de quem se fala em seu texto"* (Idem, Ibidem, p. 22), e entende este "outro" como sendo o objeto de pesquisa do cientista.

unesp

No caso desta dissertação, o "outro" é o filme Cidade de Deus, obra essencialmente marcada pelo processo de hibridização-dialógica, para o qual o próprio Bakhtin alerta, em seus últimos textos, como sendo uma interpretação resultante de um processo *"cultural e histórico de dialogização"* , que levou ao fenômeno da *"hibridização e da mistura de diferentes linguagens"* (Idem, Ibidem p. 136).

Tal interpretação comprova que, embora Bakhtin tenha construído toda sua teoria dialógica a partir da análise de obras literárias, suas teorias possam ser aplicadas a outros meios ou linguagens, em um processo de *'hibridização intencional"*, ou, *"procedimentos composicionais que amalgamam duas linguagens no interior do enunciado"* (Idem, Ibidem).

O próprio Bakhtin escreverá que,

> *"Todo híbrido (...) é, em certa medida, dialogizado. Isto significa que as linguagens, que nele se cruzam, estão relacionadas umas com as outras, como réplicas de um diálogo; trata-se de uma luta entre linguagens e entre estilos de linguagens"* (BAKHTIN, 2002, p. 390).

A análise de Cidade de Deus e sua inter-relação, ou "luta", não somente com Cidade dos Homens, mas com os diversos produtos audiovisuais brasileiros, criados a partir da década de 60, como os filmes do Cinema Novo e as telenovelas e minisséries televisuais, estão presentes nesta dissertação. As diversas "alteridades" que constituem o filme de Meirelles, tornando-o uma obra legitimamente híbrido-dialógica, são o que interessa a este trabalho.

É justamente a presença do "outro" que modificará as linguagens já existentes em conteúdo, forma e materiais, transformando-as ou criando novas maneiras de expressão humana. Cidade de Deus é apenas um caso. A história da expressão está absolutamente marcada de híbridos dialogizados, desde os primeiros desenhos pré-históricos, nas paredes das cavernas de Lascoux e Altamira.

unesp

ATO I

(Ou Apresentação)

"(...) as abordagens contextuais analisam os determinantes culturais, políticos, institucionais e indústrias (...). É o processo de produção cultural e não o trabalho da representaçã que interessa (...) pois examinam a função da política cultural, intervenção governamental, censura, tecnologias, padrões de propriedade na seqüência produção-distribuição-exibiçao (...) e aspectos globais da indústria cinematográfica e muitos outros fatores que afetam a forma textual de um filme"

(TURNER, 1997, p. 129)

unesp

Seqüência 1

Cinema de Alma Corsária



Em que se apresentam as principais mudanças políticas, de linguagem e estética, após a Retomada do Cinema Brasileiro, em meados da década de 90, devido às Leis Federais de Incentivo à Cultura e ao Audiovisual

Brasil, 1990. Após quase quatro décadas de ditadura, Fernando Collor de Mello toma posse em 15 de março como o primeiro presidente da República eleito por voto direto, desde Jânio Quadros. Collor já em seu discurso de posse manifestava o desejo de abrir o mercado brasileiro para a entrada de capital estrangeiro e dar início ao processo de desestatização das empresas nacionais, criadas ainda no período do Estado Novo (1937/1945) sob o comando de Getúlio Vargas.

A "fúria" collorida, que confiscou dinheiro das cadernetas de poupança e aplicações de milhões de pessoas, não deixou passar ileso o cinema brasileiro, que já havia terminado a década de 80 sofrendo os efeitos das sucessivas crises econômicas que o Brasil vivera, sob o comando do presidente José Sarney.

A indicação do cineasta Ipojuca Pontes para ocupar a Secretaria da Cultura – atual Ministério da Cultura – foi saudada pelo então presidente da Embrafilme, Moacir de Oliveira, que acreditava que o fato de Pontes ser um cineasta beneficiaria a produção de filmes no Brasil. Em entrevista publicada no jornal Folha de S. Paulo de 14 de março de 1990, um dia após Collor ter indicado seu nome, Pontes afirmou que *"Não queremos prometer aqui resolver o problema cultural brasileiro. É uma tarefa muito mais da sociedade que do governo"*. (Folha de S. Paulo, 14/3/1990, p. E-4).

A declaração de Pontes era um indicativo das medidas posteriores que o novo governo tomaria em relação ao cinema brasileiro ainda em 16 de março, extinguindo não somente a Embrafilme, mas também o Concine (Conselho Nacional de Cinema) e a Fundação do Cinema Brasileiro, pela medida provisória 151; e todos os benefícios de renúncia fiscal concedidos em prol da cultura pela Lei Sarney, pela medida provisória 161.

O resultado das medidas provisórias editadas naquela data podem ser resumidas na afirmação de Lúcia Nagib, na Introdução de seu livro **O Cinema da Retomada – Depoimentos de 90 Cineastas dos Anos 90** : *"Os dois primeiros anos da década de 90 estão certamente entre os piores da história do cinema brasileiro"* (NAGIB, 2002, p. 13).

As medidas do governo Collor tiveram um efeito verdadeiramente devastador sobre a produção cinematográfica brasileira do período. Collor, como frisa o jornalista e crítico de cinema Luiz Zanin Oricchio, *"nada colocou no lugar dos órgão fomentadores e reguladores da atividade"*. (ORICCHIO, 2003, p. 25). A principal conseqüência para

unesp

o cinema brasileiro, acostumado desde o primeiro governo de Getúlio Vargas, no início dos anos 30, ao apoio estatal, como explica João Luiz Vieira, em texto publicado em **História do Cinema no Brasil** (RAMOS (Org.), 1987, p.131), foi que a produção de filmes chegou *"praticamente a zero"* , como frisa Oricchio.

Evidentemente que a crise do cinema brasileiro já havia começado ainda em 1985 , quando a "Lei do Curta", que obrigava a exibição de um curta-metragem brasileiro antes da exibição de filmes em salas comerciais, caiu em desuso. A década também assinala um momento em que se misturam a maturidade de alguns cineastas com uma já verificada redução de mercado, como escreve José Mario Ortiz Ramos:

> *"Atravessamos um momento de passagem nesta segunda metade da década, quando são repensadas as relações com o Estado, as possibilidades de atuação diante dos altos custos e do mercado reduzido, além da necessária ordenação da efervescência do videocassete. Mas as turbulências econômicas estão convivendo com a vitalidade e maturidade dos cineastas".* (RAMOS (Org), 1987, p. 449).

Além da crise que se abatera na economia brasileira, que afastou grande parte da população das salas de exibição, o cinema brasileiro teve que passar a conviver com a concorrência direta do videocassete, que invadiu os lares brasileiros a partir da segunda metade daquela década que por muitos foi considerada "perdida" economicamente.

Um outro problema também gerado pela drástica atitude do governo Collor de se retirar da área cinematográfica foi que, a partir do momento em que os órgãos públicos e a Embrafilme deixaram de existir, automaticamente também parou de se contabilizar oficialmente, ou seja, por parte da União, o número de ingressos vendidos nas salas brasileiras. O problema persiste até os dias atuais, em 2004, embora empresas privadas, como a **Filme B**, disponha de dados e números do mercado de exibição brasileiro, para comercialização.

Em matéria publicada por Inácio Araújo na **Folha de S. Paulo** de 1° de janeiro de 1993, o jornalista diz que é *"inútil procurar estatísticas seguras sobre cinema no Brasil atualmente. Elas não existem"* (Araújo, 1993, p. E-6). Com a extinção da Concine, o governo teve que simplesmente confiar nos números fornecidos pelas empresas exibidoras , o que abriu um precedente para a sonegação de impostos no setor.

Críticas à parte, descobriu-se mais tarde que a extinção da Embrafilme pelo governo de Collor tinha alguma coerência. Mais de dois anos após a extinção, um levantamento feito pela Divisão de Conta-Corrente da estatal, responsável direta por

unesp

fomentar as produções brasileiras, acusou um rombo de mais de U$ 5,5 milhões, segundo dados divulgados no jornal paulistano **Folha de S. Paulo**.

Segundo o jornalista Fernando Molica, autor da matéria, o levantamento *"mostrava que a empresa teve prejuízo em 71 de 77 filmes cujas contas foram analisadas"*. (MOLICA, 1992, p. E-3). O prejuízo ao erário mostrou que o governo federal não estava tão equivocado assim ao extinguir a estrutura existente para apoiar o cinema. O grande erro foi realmente não ter criado uma política cultural consistente que continuasse apoiando a atividade cinematográfica no Brasil.

Apesar das dificuldades que marcaram os quatro primeiros anos da década de 90, quando em 1992, por exemplo, *"somente dois filmes foram lançados no Brasil"* (NAGIB, 2002, p. 13) , a produção apresentou filmes como **A Terceira Margem do Rio**, dirigido pelo veterano Nelson Pereira dos Santos, inspirado no conto homônimo de Guimarães Rosa; **Capitalismo Selvagem**, de André Klotzel; **Lamarca**, de Sérgio Rezende; e **Alma Corsária**, de Carlos Reichenbach.

Este último filme, aliás, funciona como legítimo marco emblemático da produção cinematográfica brasileira daquele momento, ao mesmo tempo em que assinala a transição para a nova fase em que entrará o cinema brasileiro na segunda metade da década de 90.

O filme de Reichenbach é marcada pela "câmera na mão", pela narrativa mais desencadeada e por tomadas que não se preocupam com a verossimilhança histórica dos fatos apresentados pela narrativa. Exemplo claro é a seqüência que se passa na década de 60, filmada em um antiga casa das Indústrias Matarazzo, em São Paulo. Atrás da casa o espectador pode perceber o **Shopping West Plaza** que só foi construído no início da década de 90.

A professora e crítica de cinema Lúcia Nagib escreve sobre o filme de Reichenbach: *"O filme **Alma Corsária** realiza em vários sentidos o que o título promete. 'Alma' sugere interior, sentimento, essência, reminiscência. 'Corsária' refere-se a itinerância, peregrinação, vadiagem, viagem. Num plano imediato, existe uma viagem no tempo. Um longo flashback(...)* (LABAKI (Org), 1998, p. 170).

É esta alma legitimamente "corsária" que marcará toda a trajetória histórica do cinema brasileiro, que sempre ocorreu em ciclos, desde de seus primórdios, como atesta o livro de Paulo Emílio Sales Gomes, **Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento.** O intelectual divide os setenta primeiros anos do cinema brasileiro em cinco épocas que

unesp

se alternam em momentos históricos mais ou menos favoráveis para a produção de filmes, caracterizando cada uma delas.

Não convém neste momento retomar detalhadamente estas caracterizações feitas por Gomes. Basta que se entenda que o cinema brasileiro mais uma vez confirmou a tendência de viver em ciclos e começou a se recuperar ainda em 1993, do duro golpe que sofreu com a chegada do novo governo democrático ao poder.

Ainda em dezembro de 1991, o Senado brasileiro, após oito meses de discussão entre governo e realizadores, aprovou o projeto de lei que meses mais tarde seria conhecido como a "Lei Rouanet" de incentivos fiscais à cultura. O **Jornal do Brasil** de 17 de dezembro daquele ano registra que *"o novo projeto aponta para a criação de condições para a produção, exibição e distribuição de filmes, além de estímulos a co-produções"*. (1991, sem página).

Com a substituição de Ipojuca Pontes devido a pressão da classe cultural, insatisfeita generalizadamente com sua política cultural de "desmanche", Collor indicou para o cargo o embaixador Sérgio Rouanet que gradativamente mudaria os rumos da cultura no país. Como observa Carlos Augusto Calil, comentando sobre o gesto do governo, *"Com desfaçatez (Collor) troca a fúria obscurantista pela razão iluminista, e incumbe este intelectual (...) de romper o isolamento com o mundo intelectual.* (CALIL, 2000, p. 31). A principal constatação do embaixador junto aos realizadores foi, lógico, a necessidade de restabelecimento dos mecanismos das leis de incentivo, inaugurada com a Lei Sarney, de 1985.

Estamos em 1992, e eclode o escândalo da "Casa da Dinda", residência particular do então presidente da república, que teve sua reforma paga com sobras de dinheiro de campanha, administradas pelo ex-tesoureiro Paulo César Farias, o PC. Embora Collor tenha sofrido processo de Impeachment em setembro do mesmo ano, sendo exonerado de suas funções, o sucessor Itamar Franco manteve a linha de atuação cultural proposta por Rouanet.

A primeira Lei de Incentivo fiscal à cultura, conhecida como "Lei Rouanet" possibilitava não só o investimento na área cinematográfica, via renúncia fiscal de Imposto de Renda de pessoa física ou jurídica, mas também estendia estes benefícios as mais diversas manifestações artísticas.

Em 1993, a Lei se aprimora e é criada a Lei 8.685, que ficou conhecida no meio cultural como a "Lei do Audiovisual", que permitia abatimento de até 100% do valor investido , em um teto de renúncia de até 3% do valor devido. (Martins Neto, 1998: 7)

unesp

Era a consolidação daquilo que muitos críticos, intelectuais e jornalistas denominariam de "neoliberalismo cultural", pois retirava do estado a decisão de em que filmes ou manifestações artísticas deveriam ser investidos os recursos públicos e a transferiam para o capital privado.

Como argumenta Calil:

> *"(...) investir em cinema, com recursos públicos, passou a ser altamente vantajoso para o contribuinte privado. O lucro da operação é anterior ao resultado obtido. Pouco importava ao investidor escolher conscienciosamente o projeto merecedor de incentivo, uma vez que o retorno já estava garantido"* (CALIL, 2000, p. 33).

Mesmo sob críticas e protestos, as Leis de incentivo emplacaram no País. Embora a previsão inicial fosse de que tivessem validade de dez anos após sua publicação, devendo perdurar até 2003, estão em funcionamento até hoje.[1] Boa parte das empresas de capital privado encontraram no patrocínio à cultura um ótimo instrumento de marketing para suas marcas. Até certo ponto, o uso das Leis para marketing frustrou o projeto inicial do governo federal que almejava transformar o cinema em atividade lucrativa em que as empresas deveriam investir esperando retorno financeiro a longo prazo. Não é o que ocorre.

"A Lei 8.685, conhecida como 'Lei do Audiovisual", promulgada em 1993, aperfeiçoando leis anteriores de incentivo fiscal começou a gerar frutos a partir de 1995(...)", constata Lúcia Nagib. (NAGIB, 2002,13). De fato, foi em janeiro do ano citado pela professora que o filme **Carlota Joaquina: Princesa do Brazil,** da estreante na direção Carla Camurati chegou às telas do cinema, desencadeando um processo que lentamente a mídia brasileira denominaria de retomada do cinema brasileiro.

O filme de Carla Camurati levou mais de um milhão e trezentos mil espectadores ao cinema (SALEM, 1999, p. 11), um verdadeiro "milagre" para uma atividade que quase se extinguira dois anos antes como indica a própria intelectual. O mesmo mês de janeiro é também o da posse de Fernando Henrique Cardoso, um apreciador confesso da Sétima Arte, como novo presidente da República.

Lúcia Nagib observa, acertadamente mais uma vez, que *"(...) as mudanças políticas nacionais ocasionaram mudanças significativas no panorama cultural e,*

---

[1] Um dos grandes temas de discussão da Reforma Tributária, realizada pelo governo Lula em seu primeiro ano de mandato, foi a permanência das Leis de Incentivo à Cultura, não só em âmbito federal, mas também estadual. Governadores e realizadores culturais temiam que com o fim das Leis, ocorresse

unesp

conseqüentemente, cinematográfico do país. (NAGIB, 2002, p. 14). Evidentemente a afirmação diz respeito ao fim do governo Itamar Franco, quando as leis de incentivo passaram a ser utilizadas por realizadores culturais, mas também funciona como vaticínio para os anos que viriam na seqüência, muito positivos para a atividade cinematográfica no País.

Somente entre 1995 e 1998 foram captados para a produção cinematográfica R$ 128 milhões, segundo dados divulgados pelo Ministério da Cultura, sendo que 42 filmes foram realizados neste triênio, 52 se encontravam em produção e 74 em captação de recursos.

Esta verdadeira explosão da produção gerou filmes de estética e linguagem díspares. A diversidade e o pluralismo tomaram conta do cinema, inclusive ao que se refere à temática, rompendo com o conceito de "escola" que marcou o cinema brasileiro entre as décadas de 60 e 70 com o **Cinema Novo** e o cinema **Marginal** ou **Udigrudi**. No catálogo **Cinema Brasileiro – Um Balanço dos 5 anos da retomada do cinema nacional , 1995 –1999,** Helena Salem, editora da obra, observa:

> *"Nesse processo, que se convencionou chamar de retomada do cinema nacional, deu-se o aprimoramento técnico e generosa diversificação da produção: de Norte a Sul, surgiram novos e talentosos diretores, expressando toda a diversidade étnica, social e humana deste imenso país. O cinema brasileiro não apenas não morreu com o baque sofrido em 1990, como cresceu, em termos criativos".* (Salem (Org.), 1999, p. 9)

Estas mudanças também são percebidas por Lúcia Nagib que afirma: *"Os anos de 1994 e 1995 são de grande hibridismo na produção cinematográfica nacional, composta, em boa parte de obras desgarradas, órfãs da Embrafilme e sem ligação com gêneros específicos (...)"* (NAGIB, 2002: 15). A afirmação pode ser estendida tranqüilamente à produção brasileira atual que continua gerando filmes tão diferentes entre si como **Filme de Amor**, de Júlio Bressane, ou **Carandiru**, de Hector Babenco.

O hibridismo citado por Lúcia Nagib também foi verificado por Márcio Rodrigo em sua monografia de graduação em jornalismo **O que há de novo no novo cinema brasileiro**[2], realizada na Unesp, campus de Bauru, em 1997. O pesquisador analisou os

---

uma crise no setor. O texto aprovado pelo Congresso Nacional consentiu que os Incentivos Fiscais vigorem por mais oito anos, ou seja, até 2011.

[2] A referida monografia está depositada na Biblioteca da Unesp, campus de Bauru. Nela, o autor ainda assinava como Márcio Rodrigo Ribeiro. Hoje como profissional, assina apenas como Márcio Rodrigo

unesp

filmes **Carlota Joaquina: Princesa do Brazil**, **Tieta do Agreste**, de Cacá Diegues, lançado em 1996 e **Terra Estrangeira**, de Walter Salles e Daniela Thomas, também com lançamento em 1996 e concluiu sobre as principais mudanças de linguagem e estética ocorridas no modo de se fazer cinema no Brasil que ocorreram:

> *" 1- Preocupação com o bom desenvolvimento da narrativa cinematográfica(...); 2- Apuro na utilização de elementos de plasticidade visual (cenários, figurinos, iluminação, cor) que compõem os filmes; 3- Utilização da montagem não só como recurso técnico que estrutura o filme, mas também como elemento organizador e orientador das narrativas cinematográficas dos respectivos filmes; 4- Presença das narrativas cinematográficas clássica(...) visando o desenvolvimento dramático do filme; 5- Universos diegéticos bem constituídos reforçando a impressão de realidade dos filmes".* (RODRIGO, 1997, p. 91).

As mudanças gradativamente passaram a surtir efeito não só no público que voltou a assistir filmes brasileiros, mas na crítica e na imprensa nacional que passaram sistematicamente a dedicar espaço às películas desta terra. O resultado da nova política de incentivo pôde ser comprovado em números, divulgados pela Secretaria do Audiovisual, no final do governo Fernando Henrique Cardoso, em dezembro de 2002.

Segundo tabela constante no referido relatório, feito em parceria com a **Filme B**, o número de ingressos que a exibição de filmes brasileiros conseguiu obter saltou de pouco mais de 36 mil em 1992 – o que significou 0,05% de todos os ingresso vendidos nos cinemas do país naquele ano – para quase 3 milhões em 1995 – 3,62% do total de ingressos.(CHAVES, 2002, p.2).

Segundo o então secretário do audiovisual, José Álvaro Moisés, o então presidente Fernando Henrique seguindo uma sugestão do falecido ministro das comunicações Sérgio Motta, solicitou pessoalmente que as estatais federais dedicassem parte de suas verbas de marketing para o patrocínio do cinema brasileiro (informação verbal).

"Foi a maneira que o governo encontrou de responder às críticas de que havia entregado as decisões na área cultural exclusivamente ao mercado", comentou o ex-secretário. O pedido surtiu efeito. A **Petrobras**, empresa petrolífera do Brasil, vem figurando desde de 1996 como a maior patrocinadora do cinema brasileiro e outras estatais, como a **Eletrobrás**, também passaram a incentivar a atividade[3].

---

[3] Em entrevista concedida ao autor, por telefone, em 19 de dezembro de 2002, que resultou em um texto inédito, com o balanço da atuação na área cinematográfica do governo FHC.

unesp

Como resultado desta maciça política de investimentos, o cinema brasileiro que até então havia sido indicado duas vezes ao **Oscar**, prêmio máximo do cinema norte-americano (a primeira em 1962 com **O Pagador de Promessas**, de Anselmo Duarte e a segunda com **O Beijo da Mulher- Aranha**, de Hector Babenco) recebe na segunda metade da década três indicações para a categoria "Filme Estrangeiro", ou seja, filme não falado em inglês.

Em 1996, **O Quatrilho,** de Fábio Barreto representou o Brasil *"em clima de Copa do Mundo"*, como escreveu a revista especializada em cinema **Set.** (PETERMANN, 1996, p. 15). Em 1998 foi a vez de **O que é isso companheiro?**, com direção de Bruno Barreto, irmão de Fábio, levar o Brasil ao Oscar. Já em 1998, além da indicação para "Filme estrangeiro", **Central do Brasil**, de Walter Salles, também levou à indicação de Fernanda Montenegro ao Oscar de "Melhor Atriz".

Em nenhuma das oportunidades o Brasil conseguiu o prêmio e este talvez seja um dos maiores "traumas" dos realizadores brasileiros até hoje. Nem mesmo o Urso de Ouro para **Central do Brasil,** Urso de Prata para Fernanda no **Festival de Berlim,** serviram de consolação para nosso cinema.

O que se pôde verificar nos três filmes indicados é a perfeita adequação às mudanças de linguagem e estética observadas e verificadas tanto por Lúcia Nagib, quanto por Márcio Rodrigo anteriormente neste texto. O cinema que foi representar o Brasil nos Estados Unidos não poderia seguir mais atentamente as regras de narrativa cinematográfica clássica, ensinadas nos primórdios do cinema por W. Griffth, embora contestasse a primazia do cinema industrial daquele país.

Ismail Xavier comenta em artigo publicado na revista **Rumos** que:

> *"Há, no cinema dos anos 90 uma reflexividade menos ostensiva e menos desconstrutora do que a afirmada no passado, e o diálogo crítico com gêneros da cultura de massa se faz agora de uma incorporação localizada das regras e de uma rejeição final dos espíritos do filme de indústria"*. (XAVIER, 1999, p. 86).

Mesmo com escândalos como o do filme **Chatô**, projeto do estreante na área cinematográfica Guilherme Fontes, que captou mais de R$ 10 milhões e até 2004 não foi finalizado, a herança da segunda metade da década de 90 não pode deixar de ser considerada positiva para a história do cinema nacional.

Obviamente também houveram casos como o de Norma Benguel, ex-diva do Cinema Novo, que conseguiu a proeza de fazer com que os gastos da produção de **O**

unesp

Guarani, conferissem centavo a centavo com o valor autorizado de captação do Ministério da Cultura. Fraude clara para quem lida com produção cultural. Via de regra, ou sobram ou faltam recursos.

Evidentemente que neste período os valores que os produtores cinematográficos conseguiram captar variou conforme as oscilações econômicas que ditam as regras de investimento dentro de qualquer empresa. O teto máximo da recursos obtidos via renúncia fiscal foi em 1997, quando o setor obteve mais de R$ 113 milhões. Já em 2000 estes valores não ultrapassaram os R$ 55 milhões.

O ano de 2002 torna-se um marco para o cinema brasileiro. **Cidade de Deus**, do paulista Fernando Meirelles e Kátia Lund chega às telas em agosto, levando mais de 3, 2 milhões de espectadores às salas, no maior sucesso de bilheteria da temporada até então. O filme baseado no livro homônimo de Paulo Lins atingiu mais sucesso do que obras cinematográficas que tem como protagonistas Xuxa ou Renato Aragão, que historicamente sempre foram responsáveis por bilheterias que ultrapassam os 1,5 milhão de ingressos, aproveitando a fama que a televisão confere a ambos.

"Acreditávamos no sucesso de ***Cidade de Deus,*** *mas nunca imaginamos que atingiríamos este público"*, declarou Bruno Wainer, diretor-executivo da Lumière, empresa brasileira, que também distribui os filmes da americana **Miramax** no Brasil. (RODRIGO, 2003, p. A-14). O sucesso inesperado do filme sobre um núcleo habitacional do Rio de Janeiro que gradativamente vai se transformando devido ao crescimento do tráfico de drogas estabeleceu um "diálogo" com o público por meio não só de seu tema, que hoje preocupa boa parte da população brasileira, mas também por suas qualidades técnicas e cinematográficas. O filme foi produzido pela **O2**, produtora de comerciais de Fernando Meirelles e teve apenas 10% de seus custos de R$ 15milhões captados via leis de incentivo. O restante foi investimento do próprio diretor.

Foi com frustração que o Brasil recebeu a notícia em fevereiro de 2003 que o filme não havia sido escolhido para concorrer ao **Oscar** de filme estrangeiro. *" A violência deles é sempre justificada. Já a dos outros é de bárbaro"*, declarou Fernando Meirelles na época, atribuindo a rejeição do filme nos Estados Unidos devido ao seu excesso de violência. (EDUARDO, 2003,p.16).

Também com certa frustração e uma dose discreta, porém permanente, de perplexidade que a classe cinematográfica acompanhou a troca de governos no âmbito federal. Após treze anos e quatro tentativas, Luís Inácio Lula da Silva conquistou a

cadeira de Presidente da República, em eleições realizadas em dois turnos, em outubro de 2002.

Ao assumir Lula indicou ao cargo de ministro da cultura o músico Gilberto Gil que por sua vez indicou ao cargo de secretário do audiovisual o cineasta Orlando Senna. Sem uma definição clara em nenhuma área cultural, e com orçamento da pasta reduzido pela metade, numa das primeiras medidas para a contenção de despesas do novo governo, Gil transformou seu ministério em uma grande arena de debates para decidir os rumos que a política cultural assumiria daí por diante.

As divergências começaram quanto aos rumos da **Ancine** – Agência Nacional do Cinema – criada em setembro de 2001 – na gestão de FHC, com objetivo de cuidar de questões de financiamento sustentável das atividades cinematográficas do País e da comercialização dos filmes aqui produzidos não só internamente, mas também para exportação.

Houve uma longa discussão nas bases governistas já que em sua criação o Ministério da Indústria e Comércio – MDIC – ficou sendo o responsável pela agência. Uma das primeiras providencias de Gil foi reclamar a administração do órgão por seu ministério. Após brigas e pendências que envolveram inclusive a Secretaria de Comunicação Social do Planalto, o presidente da república determinou que a agência ficaria a cargo do Ministério da Cultura.

As indefinições do governo quanto à manutenção das Leis de Incentivo á Cultura que entraram na pauta de discussão da reforma tributária – que só foi aprovada pelo Congresso Nacional no final de 2003 – levaram as empresas investidoras a refrearem seus patrocínios. A captação escasseou .

Em julho, o governo anunciou que as empresas estatais deveriam adotar políticas que incentivassem projetos culturais com contrapartida social.

A classe cinematográfica encabeçada pelo veterano Cacá Diegues acusou o governo de "dirigismo cultural". O cineasta declarou que *"os filmes produzidos no Brasil já são a contrapartida social que a arte pode dar à população"* (informação verbal).

Durante o encerramento do 31° **Festival de Cinema de Gramado,** o ministro Gilberto Gil declarou perante uma platéia composta basicamente pela classe cinematográfica que a intenção era que até o final do governo Lula, em 2006, o país esteja produzindo uma média de 100 longas-metragens por ano. (RODRIGO, 2003, p.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 12 13 14 15 16 17 18

5). Um salto significativo caso se considere que a média dos últimos cinco anos é de 30 filmes, segundo dados do próprio Ministério da Cultura.

Também na ocasião, o secretário Orlando Senna comunicou formalmente que a Ancine se tornaria **Ancinav** – Agência Nacional do Audiovisual – atuando junto à secretaria de sua responsabilidade, que mudou de nome passando a se chamar Secretaria para o Desenvolvimento das Artes Audiovisuais. As mudanças atenderam, de maneira parcial, uma antiga preocupação dos realizadores brasileiros de contemplar não somente o cinema tradicional, mas também outros suportes para a produção audiovisual como o vídeo e a televisão.

Pendências na política cinematográfica à parte, o ano de 2003 foi considerado um fenômeno até para os mais otimistas. **Carandiru**, do veterano Hector Babenco obteve bilheteria de mais de 4,7 milhões de espectadores. Lançado pela **Columbia Pictures**, o filme permaneceu semanas à frente de **Matrix Reloaded** , um dos grandes *blockbusters* lançado pela **Warner Bros.** , no mesmo período.

O filme de Babenco, adaptado do livro do Dr. Drauzio Varella, que desenvolveu durante boa parte da década de 90 um trabalho de medicina assistencial junto aos presos da maior casa de detenção do país, em São Paulo é segundo o diretor *"sobre um país chamado Carandiru"*. (RODRIGO, 2003, p. 2). Ao lado de sucessos como **Lisbela e o prisioneiro**, do diretor oriundo da televisão Guel Arraes e outros sucessos, garantiram que o cinema brasileiro atingisse 20% do total de ingressos vendidos no Brasil.

Outro fato importante, segundo dados divulgados por Orlando Senna é que o Brasil teve uma produção recorde de 40 filmes em 2003, superando sua marca tradicional que estava na média de 30 longas ao ano. (BASTOS, 2004, p. 1) Senna, citado por Bastos declarou que *"entre as 20 maiores bilheterias de 2003, oito são filmes brasileiros"* e *" que estamos conseguindo quebrar o tabu de que brasileiro não gosta de* ***coisa*** *fabricada no Brasil"*. (Idem, Ibdem).

De fato, os números obtidos pela cinema brasileiro e a conquista do público são para serem comemoradas. O que não é possível celebrar ainda é a falta de políticas e resoluções para velhas questões que minam quase sempre todas as conquistas de nossos realizadores. O Brasil ainda carece de uma política mais consistente para a distribuição e exibição dos filmes feitos aqui.

As distribuidoras e exibidoras continuam não observando a cota de tela, por exemplo, embora a Lei Federal que existe desde a década de 40, nunca tenha sido



extinta . A equação envolve uma série de interesses de todas as partes que talvez possa ser conduzida pela Ancinav.

O ano de 2004 começou movimentado para o cinema brasileiro. Em 27 de janeiro a Academia de Artes e Ciências Cinematográficas indicou **Cidade de Deus** para concorrer a quatro categorias no Oscar 2004, todas inéditas para a produção cinematográfica nacional. Além de ser indicado para roteiro adaptado, montagem e fotografia, o filme conseguiu a proeza de concorrer a "Melhor Direção".

O crítico de cinema Luiz Carlos Merten observou muito corretamente que: *"Para quem sempre reclamou das más condições técnicas do cinema nacional vai ser duro assimilar este reconhecimento, justamente no centro que produz o cinema tecnologicamente mais avançado do mundo"* (Merten, 2003, p. D1). Ao que o diretor Fernando Meirelles, citado por Merten no mesmo artigo, completa, comentando que : *"Mais do que uma prova da excepcional equipe que conseguiu reunir,* (Cidade de Deus) *é uma prova de maioridade do cinema nacional"* (Idem, Ibdem, p. D3).

Claro que as indicações do filme tem muito do poderoso *lobby* da Miramax, que distribuiu o filme internacionalmente. O presidente da *major*, Harvey Weinstein, cuidou pessoalmente de que o filme voltasse a concorrer ao Oscar em 2004, pois segundo informações dadas por Bruno Wainer, *"julgava uma das falhas mais graves da história da Academia o filme não ter concorrido ao Oscar de 'Filme Estrangeiro' em 2003"* (informação verbal).

Embora o filme não tenha conseguido conquistar mais uma vez nenhuma das estatuetas, na premiação que ocorreu na noite de 29 de fevereiro, provou mais uma vez, que pode ser considerado um marco divisor na história da cinematografia brasileira. Claro que houveram injustiças, como o fato da co-diretora Kátia Lund não ser sequer citada nas indicação de direção ao lado de Fernando Meirelles, mas nas demais categorias deu, ao menos no Brasil, o devido reconhecimento ao montador Daniel Rezende, ao roteirista Bráulio Mantovani e ao fotógrafo César Charlone.

Por seu lado o governo federal também começou o ano instalando o Conselho Superior de Cinema. Composto por 18 integrantes, entre ministros, realizadores, intelectuais e críticos, o conselho foi criado em 2001 visando fortalecer a produção cinematográfica nacional e torná-la mais competitiva.

Presidido pelo ministro da Casa Civil, José Dirceu, as duas principais metas do organismo serão transformar a Ancine em Ancinav, de modo que a agência regule não só as atividades do setor cinematográfico, mas sim do audiovisual brasileiro como um

unesp

todo e tornar mais abrangente, eficiente e enxuta a legislação brasileira para dinamizar o setor, inclusive otimizando recursos.

Dois grandes desafios se impõem ao novo conselho, um a médio e outro a longo prazo. Primeiro é preciso descentralizar a captação de recursos via leis de incentivo fiscal. Segundo informações divulgadas pelo do Ministério da Cultura, 80% de todas os recursos obtidos para a produção cultural estão concentrados no eixo Rio-São Paulo. Esta distorção tem sido criticada pelo ministro Gilberto Gil desde de sua posse e se transformou em uma das maiores plataformas de sua administração.

O segundo desafio, e mais complexo também, é viabilizar não só a produção de filmes brasileiros, mas também a distribuição e exibição no mercado nacional e também no exterior. Cálculos não oficiais da classe cinematográfica, assinalam que menos das metades dos filmes produzidos anualmente entram em cartaz no circuito comercial. Prejuízo para o País, que ao investir em cinema, via renúncia fiscal, está depositando dinheiro a fundo perdido para que empresas privadas façam marketing.

Por outro lado, segundo dados divulgados pelo presidente Luís Inácio Lula da Silva, citado por Alessandra Bastos em 2003, o cinema brasileiro participou de 122 festivais internacionais, em 45 países, gerando uma receita de US$ 1,85 milhão. (Bastos, 2003, p.1) . A estimativa para 2004 é que haja um crescimento de 30% na participação do cinema brasileiro nestes festivais, gerando um incremento de US$ 3,2 milhões em nossa pauta de exportação, item tão necessário para o crescimento da economia brasileira na era da globalização financeira.

A consolidação do tripé produção-distribuição –exibição aliado ao entendimento de que mais do que atividade artística o cinema é uma importante atividade econômica para qualquer país, é o único caminho para que a produção do cinema brasileiro torne-se perene, rompendo a história de "ciclos" que marcam nossa cinematografia desde os primórdios da atividade no Brasil.

Em 08 de Abril de 2004, por meio do Decreto 5.036, *"a Secretaria do Audiovisual(...) assumiu parte das atribuições da Ancine (Agência Nacional de Cinema)"* (ARANTES, 2003, p. E-3). Tonou-se novamente responsabilidade do órgão federal aprovar e controlar a execução de projetos de filmes financiados pelas Leis de Incentivo à Cultura (Rouanet e Audiovisual).

O Decreto esvazia o poder da Ancine à medida que tira da agência reguladora a capacidade de aprovar o orçamento de produção de projetos cinematográficos antes que esses fossem autorizados a captar pela Secretaria do Audiovisual. O ministro Gilberto

unesp

Gil deu mais um passo para fortalecer seu Ministério, mas as questões de comercialização e financeiras da área cinematográfica, que historicamente o Minc nunca conseguiu equacionar com eficiência, continuam pendentes.

Seqüência 2

Glauber Rocha: Bússola Estética do Cinema Brasileiro



Em que se explica a influência do Cinema Novo, capitaneado por Glauber Rocha e do manifesto Uma Estética da Fome, escrito pelo cineasta em 1965, na linguagem e estética da filmografia brasileira contemporânea.

Registra o Dicionário Aurélio, entre diversos significados, que bússola é tudo aquilo que serve de guia ou norte. A caixa magnética, largamente utilizada pelos portugueses no período das Grandes Navegações, indica sempre o Norte mas não despreza nenhuma das outras direções. Ao contrário. O ponto sempre indicado serve apenas como referência para que viajantes possam localizar qualquer direção.

A comparação da bússola com a importância do pensamento estético cinematográfico do baiano Glauber Rocha torna-se um metáfora óbvia, para quem conhece um mínimo que seja sobre os filmes feitos neste solo, que a esquadra lusitana de Cabral um dia pisou. Para o bem e para o mal, Glauber, morto em 1981, ainda hoje funciona como o Norte de realizadores, críticos e intelectuais brasileiros quando o assunto é cinema.

Observa o crítico Luiz Zanin Oricchio, sobre as influênciás do Cinema Novo, que teve na figura de Glauber seu grande mentor intelectual, nos realizadores que estão produzindo o cinema brasileiro contemporâneo, desde a retomada com a aprovação das Leis de Incentivo Fiscais à produção audiovisual pelo governo federal, em 1993:

> *"(...) por criticado e problemático que seja, o Cinema Novo tem sido considerado a fase áurea da produção nacional, com o qual todo aspirante a cineasta se sente obrigado a medir forças, seja assumindo sua influência, seja enfrentando-o, renegando-o, ou mesmo denegando-o, no sentido pscanalítico do termo – isto é, fazendo de conta que não existiu"* (ORICCHIO, 2003, p. 34).

Mesmo a *"autoria acentuada que será uma das marcas do cinema brasileiro pós - Embrafilme"* (NAGIB, 2002, p. 15) é resquício claro do pensar o cinema dentro das propostas glauberianas. Glauber foi um dos mais ferrenhos defensores do cinema de autor no Brasil, pois acreditava que na figura do realizador independente estava o caminho para se vencer o cinema industrial, para ele sinônimo de opressão e capitalismo desenfreado, como se verá mais adiante.

O cineasta, que estreou na direção de longas –metragens em 1961 com **Barravento**, assumindo o lugar de Luiz Paulino dos Santos, deixou como maior legado cinematográfico os filmes **Deus e o Diabo na Terra do Sol**, de 1964, e **Terra em Transe**, de 1967. Porém, mais importante do que a herança fílmica de Glauber é a sua herança intelectual, que tem

unesp

na estética da fome e no princípio de "uma câmera na mão e uma idéia na cabeça" seus principais pontos de orientação.

Observa Paulo Emílio Sales Gomes em sua clássica obra " Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento", de meados da década de 70, escrevendo sobre o Cinema Novo, que *" as melhores fitas realizadas atualmente ...confirmam que desapareceu finalmente o abismo que durante décadas divorciou o cinema nacional das elites intelectuais e artísticas do país.*" (GOMES, 1996, p. 82). Na verdade, o processo de tentativa de "elitização intelectual" do cinema já havia começado em São Paulo, com a Cia Vera Cruz que, visando realizar um cinema de qualidade hollywoodiana, havia trazido técnicos, cineastas, e profissionais em geral para trabalhar no país, em uma tentativa de dar à produção cinematográfica nacional um "verniz de qualidade" que a aproximasse às americanas .

"*Até a falência da Vera Cruz, o cinema brasileiro ficou constantemente tensionado entre a idealização industrial com seus estúdios e métodos artesanais de produção, cuja maleabilidade permitia melhor adequação a uma situação precária marcada por um mercado quase ausente*", observa o professor Jean-Claude Bernardet (SCHWARTZ, J. (Org.), 2002, p. 275) .

Na verdade, os intelectuais e críticos não consideravam de "bom tom" a produção brasileira que era basicamente feita em estúdios cariocas e tinham na "chanchada" seu produto mais recorrente. Da mesma maneira a tentativa de se fazer um cinema mais "sério" e profissional empreendida pelo italiano Franco Zampari com a Vera Cruz também não foi bem aceita pela intelectualidade que julgava as produções do estúdio paulista excessivamente copiadas dos padrões hollywoodianos.

Como recorda Oricchio discorrendo sobre a relação da crítica de cinema com os realizadores do Cinema Novo:

> *"Os críticos(...) sentiram-se estimulados a tomar posição diante de um cinema que percebiam enérgico e antenado com a realidade em transe do país. No calor da hora, produziram artigos e comentários que eram levados em conta pelos cineastas na hora de formatar seu projeto".* (ORICCHIO, 2003, p. 214).

unesp

Também é importante lembrar que, embora a "paternidade" do novo modo de fazer cinema esteja historicamente ligada ao nome de Glauber, o filme que marca a entrada de um novo padrão estético no cinema do Brasil é **Rio 40 graus**, de 1955, dirigido por Nelson Pereira dos Santos, que segundo Jean-Claude Bernardet é a obra fílmica pioneira no País ao que se refere à questões sociais. "*Pela primeira vez na história do cinema brasileiro, a sociedade sentia-se concernida por um filme não apenas a nível de seu divertimento, mas de problemas sociais fundamentais*" (SCHWARTZ (Org.), 2002, p. 275).

O filme também introduz no Brasil os preceitos do Neo-realismo italiano, criado no pós-Segunda Guerra por cineastas como Roberto Rossellini. *"O maior legado do Neo-realismo foi introduzir o humanismo no cinema"*, declarou Nelson Pereira dos Santos para justificar sua escolha pela estilo cinematográfico. (RODRIGO, 2004, p. 7). Obras como **Roma, Cidade Aberta**, de Rossellini têm como principais características estéticas, segundo Guy Hennebelle:

> *"(...) A utilização freqüente de planos de conjunto e dos planos médios (...) a recusa de efeitos visuais (reflexos, deformações, elipses); (...); uma imagem acinzentada, segundo a tradição do documentário (...) ; uma montagem sem efeitos particulares (...) ; a filmagem em cenários reais(...) flexibilidade na decupagem, implicando um recurso freqüente à improvisação (...); a utilização de atores eventualmente não-profissionais ; a simplicidade dos diálogos (...) utilização de orçamentos módicos".* (HENNEBELLE, 1978, p. 67).

Todos estas características, em maior ou menor uso, marcaram os filmes não só de Nelson Pereira e de Glauber Rocha, mas de todos os cineastas que filmaram durante a década de 60. Não restam dúvidas que o cinema que este grupo "inventou" tinha clara inspirações européias.

O que de fato ocorreu é que Glauber e outros cineastas que realizaram filmes na década de 60 (somente mais tardes intitulados pelo crítico carioca Ely Azeredo de "Cinema Novo") fizeram uma tentativa de romper definitivamente com os padrões clássicos de produção cinematográfica ditados por Hollywood e absorver novas noções estéticas principalmente influenciadas pelo citado Neo – Realismo italiano e a Novelle Vague francesa, acrescendo temáticas e preocupações com a realidade miserável em que vivia – e

unesp

ainda vive- boa parte da população brasileira. "*Tomado em conjunto, o Cinema Novo monta um universo uno é mítico integrado por sertão, favela, subúrbio, vilarejos do interior ou da praia, gafieira e estádio de futebol*", observa Gomes (GOMES, 1996, p.103).

Este universo não pretendia somente a desconstrução dos padrões clássicos de cinematografia ditados pelo cinema americanos. "*Do Cinema Novo se disse que efetuou, em relação à linguagem cinematográfica, operação análoga a do Modernismo, que se opunha ao naturalismo e ao parnasianismo*", crê Bernardet. O professor traça paralelo entre a drástica mudança do padrão cinematográfico da época à revolução empreendida pelos Modernistas brasileiros na década de 20 na Literatura, Artes Plásticas e Música.(SCHWARTZ (Org.), 2002, p. 269).

A "revolução da linguagem" como denomina Bernardet jogou por terra os padrões audiovisuais de até então, ao qual o grande público estava acostumado, rompendo com os métodos tradicionais de se fazer cinema. As chanchadas, que imperaram durante as décadas de 30, 40 e primeira metade da década de 50, foram execradas pelos cinema novistas que a julgavam um gênero menor e colonizado do cinema nacional. "*Glauber Rocha em seu livro Revisão Crítica do Cinema Brasileiro , acusava a chanchada de ter sido o primeiro inimigo do Cinema Novo*", lembra Sérgio Augusto.(AUGUSTO, 1989, p. 27).

Concomitantemente a esta grande mudança na linguagem e estética cinematográfica, a preocupação com as questões sociais, tão exacerbada em Glauber, dá a exata medida do que vivia o Mundo e mais precisamente a América Latina naquele momento. "*A vitória castrista tornara Cuba o sol da América Latina*", acredita o teórico do cinema engajado francês Guy Hennebelle.(HENNEBELLE, 1978, p. 130). As influências das teorias socialistas e comunistas herdadas de Marx e Engels contaminam todo tipo de manifestação artística brasileira no período. O cinema, capitaneado por Glauber, não podia fugir a regra.

Somava-se a isto a presença de João Goulart, declaradamente de ideais socialistas, empossado Presidente da República em 1961, após a renúncia de Jânio Quadros, que favorecia o clima "revolucionário" do Brasil de então.

"*Qual é a cultura da revolução? A incultura subversiva popular ou a cultura subversiva dos intelectuais? Até que ponto a incultura subversiva popular se identifica com*

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

a cultura subversiva dos intelectuais? Quem são os intelectuais: operários da cultura?"

Estas e outras tantas dúvidas que foram formuladas por Glauber em um projeto de um livro sobre História do Cinema, jamais concluído[1], indicam o caminho intelectual que o jovem cineasta percorria naquele início "vermelho" da década de 60, em que a Revolução parecia ser uma questão de tempo e conscientização do povo.

O Golpe Militar de 1964, ocorrido quase que ao mesmo tempo que a melhor safra de filmes cinema novistas em que despontavam títulos como **Deus e o Diabo**, **Vidas Secas**, de 1963, de Nelson Pereira dos Santos, **Os Fuzis**, de Ruy Guerra, provam que o objetivo de despertar a massa de sua situação miserável por meio de sua representação nos filmes não surtiu efeito. Nenhuma revolta popular ocorreu contra os militares naquele momento.

Explica-se. Os filmes bem pouco significavam aos olhos do grande público. Se, como revela Sérgio Augusto, "*Glauber Rocha inventaria Eldorado, a terra em transe, a chanchada inventou para o povo a Bananolândia, um alegórico cafundó tropical cuja rainha era raptada por Oscarito líder de uma campanha a favor da banana.* (AUGUSTO, 1989, p.95). A mistura de narrativa clássica, sambas de carnaval e comédia haviam tornado o gênero muito popular, principalmente se levarmos em conta que durante boa parte de sua existência não havia sequer a competição da televisão, que só chegou ao Brasil em Setembro de 1950 e não foi difundida rapidamente devido aos altos custos dos aparelhos transmissores.

Como corretamente observa Arlindo Machado, no livro "Máquina e Imaginário" (MACHADO, 1996, p. 266/267):

> "(...) *o Cinema Novo (...) jamais conseguiu dar palavra ao povo de cujos problemas ele tratava paternalisticamente. A multidão era reduzida a uma massa amorfa, destituída de interior e de vontade (nos filme de Ruy Guerra e Glauber Rocha, por exemplo), ou como uma coleção de indivíduos reduzidos a um estado de animalidade pura e simples*".

Somava-se a isto o fato dos filmes deste período serem dotados de um hermetismo que dificultava a fruição cinematográfica por parte do grande público. Se as metáforas de

Glauber surgiam como absolutamente geniais aos olhos da imprensa e da intelectualidade, aos olhos do povo pareciam difíceis e sem - sentido.

O próprio Machado observa que "*jamais passaria pela cabeça dos cineastas dos tempos utópicos do Cinema Novo que as pessoas simples e humilhadas pudessem ser dotadas de riqueza interior e capazes de colocar questões que muitas vezes nos deixam emudecidos*".

No ano seguinte, Glauber escreve o manifesto "Uma estética da Fome" em que postula as principais características que o cinema latino –americano deveria ter para ser um cinema revolucionário na forma e no conteúdo. Define ele próprio:

> "*O Cinema Novo é um fenômeno dos povos novos e não uma entidade privilegiada do Brasil: onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade, e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura intelectual, aí haverá um germe vivo do Cinema Novo.A definição é esta e por esta definição o Cinema Novo se marginaliza da indústria porque o compromisso com o Cinema Industrial é com a mentira e com a exploração.*" (ROCHA, 1979, p. 17).

Ao conclamar realizadores e intelectuais latinos contra o "Cinema Industrial", na verdade Glauber estava convidando a todos a romper com a ideologia norte –americana, e por conseqüência com o padrão hollywoodiano de se fazer filmes, que se guiam pelas narrativas clássicas. Propunha no mesmo manifesto a "fome" como maior originalidade da América Latina e sugere que ela seja explorada como elemento característico deste cinema, em contraposição a "*filmes de gente rica, em casas bonitas...; filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagens e de objetivos puramente industriais*"(Idem, Ibdem, p. 16).

A proposta de Glauber rompeu com os "métodos da fábrica de sonhos" descritos por Guy Hennebelle (HENNEBELLE, 1978, p. 43). A realidade apresentada nos filmes não é mais embelezada, envernizada ou maquiada. No cinema árido feito da fome e miséria brasileiras não há espaços para os sonhos, nem para se vender o "american way of life". As

---

[1] Trechos desta obra inacabada do cineasta se encontram dipsoníveis no site: www.martim21.com.br/rochaquevoa/amanha.htm#imagens.

unesp

tramas das chanchadas neste sentido são fantasiosas demais e portanto mostram uma realidade "alienada" para os cinema novistas.

Os filmes deste período não possuem a preocupação de encadeamento das narrativas. Suas montagens são quase sempre livres. Rompe-se com o padrão começo –meio – fim. Imagens e personagens divagam na tela. Claro, que miséria, hermetismo, divagação, e câmera instável só poderia assustar o público. O cinema passa a ser "mal –visto" pelo público.

O endurecimento do Regime Militar ano a ano até culminar com AI-5, em dezembro de 1968, levará cineastas a realizar no Brasil filmes em que a metáfora toma lugar do realismo nu e cru, proposto pela "estética da fome". Neste contexto, como registra Hennebelle "*Terra em Transe constituí o marco de outra evolução importante: o abandono do realismo crítico como método de apreensão da realidade social*" (Idem, Ibdem, p. 134). O filme que, na ilha de Eldorado, mostra um microcosmo ficcional perfeitamente identificável com o Brasil, é o primeiro a usar da alegoria de linguagem no Cinema Novo e indica o caminho que Glauber seguirá em suas produções cinematográficas até o final de sua vida.

O Cinema de autor, que como conceitua Hennebelle, significa "*produção independente (...) dos esquemas temáticos e estéticos impostos por Hollywood" também significa "a predominância da inspiração e estilo do artista*". (Idem, Ibdem , p. 130). Glauber e todos os outros cineastas que haviam assimilado tão bem os preceitos da câmera na mão herdado da leveza da Novelle Vague passam a se preocupar mais com os elementos visuais de seus filmes.

O Dragão da Maldade Contra o santo Guerreiro, de 1969, atesta no cineasta da fome esta preocupação. A miséria na temática e os paradoxos gerados pela exploração dos "dominadores" contra os "dominados" persiste. Mas agora com cores e enquadramentos que buscam uma espetacularização do filme, por meio de elementos típicos da linguagem cinematográfica anteriormente desprezados.

"(...)a problemática da metáfora levou o cineasta a um cinema espetacular: o abandono do realismo crítico, o recurso à metáfora, conduzem a uma forma de encenação que procura revelar-se como tal e mostrar que é construção(...)" acredita Hennebelle. Para

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

o teórico porém a outra explicação para o uso do espetacular seria a busca do público, perdido pelo hermetismo dos filmes do Cinema Novo.

Observa Paulo Emílio Sales Gomes que :

> *"O Cinema Novo não morreu (....) logo após o Golpe Militar (....) voltou-se para si próprio, isto é, para seus realizadores e seu público como que procurando entender a raiz de uma debilidade subitamente revelada, reflexão perplexa sobre o malogro acompanhada de fantasias guerrilheiras e anotações sobre o terror da tortura"*, mas que, segundo o próprio intelectual *"(...) nunca alcançou a identificação desejada com o organismo social brasileiro(...)"* (GOMES, 1996, p. 103).

A década de 60, definitivamente marcada pela presença de Glauber, não só no cinema, mas em toda a cultura brasileira[2], chega ao fim dando espaço à estética udigrudi e da "boca do lixo", como registra Paulo Emílio. A estética do Cinema Novo e, principalmente, os ideais de arte revolucionária defendidas por Glauber, principalmente no Manifesto "Uma estética da fome", já haviam "contaminado" não só o modo de fazer cinema dos realizadores brasileiros e latinos mas, também os intelectuais e críticos que em grande parte procuram até hoje, na produção recente, ao menos resquícios dos preceitos defendidos por Glauber em seu manifesto.

Como observou o crítico Sérgio Augusto, o " *cinema brasileiro não se livra do fantasma de Glauber Rocha para o bem e para o mau*". (AUGUSTO, 1998, p. 15). Segundo ele:

> *"(...) para o mau porque (...) até hoje os realizadores e críticos buscam na tela a eloqüência desabrida, a loquacidade irresponsável, a propensão ao delírio. Para o bem porque as temáticas desenvolvidas nas telas até hoje buscam como inspiração "raízes estéticas", emocionais e topográficas do cinema brasileiro dos anos 60"*

Mais de quarenta anos se passaram desde que o Cinema Novo almejou fazer sua revolução. Embora o "germe" das imagens que queriam mostrar um outro Brasil tenham ficado, não foram suficientes para modificar as desigualdades sociais e nem tão pouco

conseguiram firmar uma produção cinematográfica perene. Ainda vivemos de ciclos de produção que podem se encerrar a qualquer momento.

Porém , embora Glauber não tenha revolucionado a organização social do país, como era seu desejo, certamente deixou marcas profundas na estética cinematográfica brasileira, funcionando como "bússola" para realizadores que lhe sucederam. Claro que **não** se deve e nem se pode ir sempre em direção ao Norte, mas inegavelmente é preciso saber onde ele está para que se possa se localizar e decidir que rumo tomar.

Observando as mudanças políticas e ideológicas que transcorreram com a passagem do tempo, a nova "safra" de realizadores brasileiros, surgidos principalmente a partir da segunda metade da década de 90 - embora seja bom frisar que também há veteranos neste grupo - passaram a assumir novas posturas para manter a preocupação com as questões sociais em seus filmes, como defende Lúcia Nagib, notando que *(...) evidencia-se (...) uma atitude que se tornará recorrente no cinema brasileiro até o presente: cineastas procedentes de classes dominantes dirigem um olhar de interesse antropológico às classes pobres e à cultura popular(...)* (NAGIB, 2002, p. 16).

Por sua vez, o professor Ismail Xavier complementa o perfil deste "novo" cineasta que surge, afirmando :

> *"(...) os produtores (atuais) de imagem estão inseridos, numa tônica bem distinta daquela que tendeu à heroização do cineasta independente como um revelador de um Brasil verdade para os brasileiros, como aconteceu nos anos 60 e 70. O cineasta se reconhece agora como parte da mídia que tanto tematiza, peça de um grande esquema de formação da subjetividade."* (XAVIER, 1999, p. 87).

A postura estética dos realizadores contemporâneos, porém, é marcada pela diversidade. Em uma era em que não mais se lançam manifestos artísticos, Lúcia Nagib explica que *"no campo estético prefere-se sempre a originalidade pessoal (identificada pela maioria dos cineastas como afirmação pessoal) ao contrário das resoluções formais derivadas de propostas conjuntas, como as dos anos 60"*. (NAGIB, 2002, p. 17). Para ela,

---

[2] Para se ter uma dimensão da importância de Glauber para a cultura brasileira do período, indica-se o documentário **Glauber o Filme – Labirinto do Brasil,** de Silvio Tendler, lançado emmarço de 2004.

unesp

"o cinema da retomada é adepto da narratividade", sendo que esta vocação para contar histórias funciona como elemento estilístico destes filmes.

Desta visão da predominância do cinema narrativo, que ocorre hoje não só no Brasil, mas em todos os cinemas do mundo, também compartilha a professora e curadora Francesca Azzi. Em texto para o catálogo da **7ª Mostra de Cinema de Tiradentes** , a intelectual divide os filmes brasileiros produzidos no início do século XXI em duas vertentes.

A primeira, denominada Cinema de Idéias, traz para ela:

> *"(...) obras e diretores que demonstram uma contínua e forte tendência para um experimentalismo conceitual, no qual sobrevive um 'cinema de invenção', marcado por diretores-poetas (...) Uma arte mais próxima da realidade da metáfora ou do engajamento ético- social. Neste cinema, múltiplas são as falas narrativas, os estilos e conteúdos.*(Azzi, 2004, pg. 16).

Já a segunda vertente, nomeada como Narradores e Narrativas, enfoca filmes em que o experimentalismo está presente no âmbito da própria narrativa, e o que se questiona é até que ponto um diretor pode experimentar sem perder de vista o fio-condutor, que encadeia as histórias cinematográficas. Azzi denomina este tipo de filme de *"cinema-ação"* e acredita que ele dialogue *"com estruturas clássicas de linguagem e além dela, busca-se novos recursos 'tecno-linguísticos'"*. (Idem, Ibdem, p.16)

Na divisão feita pela autora fica evidente a aproximação do grupo denominado Cinema de Idéias com os realizadores do Cinema Novo e a geração imediatamente posterior. Não por acaso os cineastas selecionados para apresentarem seus filmes neste grupo eram, entre outros, Nelson Pereira dos Santos, Carlos Reichenbach, Julio Bressane e o falecido Rogério Sganzerla, todos veteranos do cinema nacional enquanto que no grupo de representantes da segunda vertente estão nomes de cineastas mais jovens, grande parte tendo estreado na direção após a entrada em vigor da Lei do Audiovisual como Eliane Caffé, Monique Gardenberg e Ricardo Elias.

Ao polarizar as escolhas narrativas e estéticas das produções recentes, Azzi confirma na "prática" que o "espectro" de Glauber Rocha e dos preceitos da

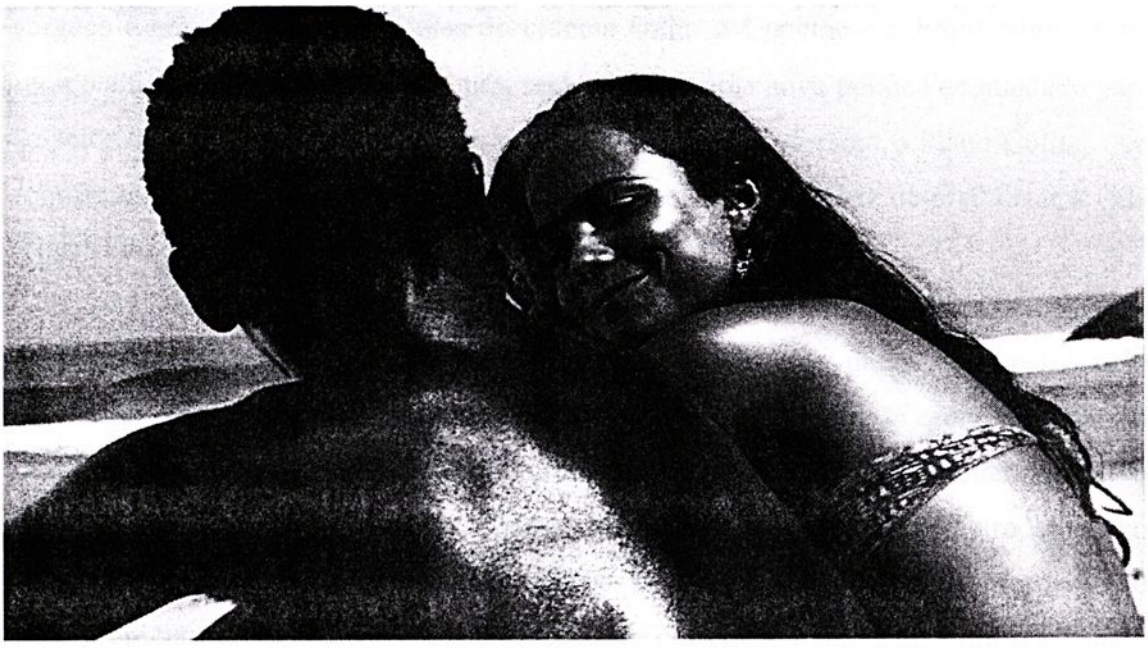
unesp

"estética da fome" continuam pairando sobre o cinema brasileiro contemporâneo, como já observaram na teoria Luiz Zanin Oricchio, Lúcia Nagib e Sérgio Augusto. Como atualizar, negar, usar ou "reinventar" diretrizes estéticas tão datadas e marcadas pelo forte engajamento político e social que caracterizaram as Artes nos anos 60 é questão que continua se impondo aos realizadores cinematográficos brasileiros no presente.

unesp

Seqüência 3

No ar, mais um Campeão de Audiência !



Em que se trata da formação do "Padrão Globo de Qualidade" para os programas ficcionais na televisão brasileira, e de como novos formatos como a minissérie e os seriados foram criados para atender as exigências crescentes de linguagem e estética do público brasileiro.

A vinheta da rede **Globo** de televisão, "No ar, mais um campeão de audiência", exibida antes do início de cada novo programa de sua grade, não poderia traduzir melhor a situação em que se encontrava a empresa da tradicional família carioca Marinho, no início dos anos 90 no Brasil.

Enquanto o cinema brasileiro vivia dias de "sucateamento" promovidos pelo então recém-empossado governo de Fernando Collor de Mello, que além de extinguir órgãos e empresas mantenedoras do cinema como o Concine e a Embrafilme e leis como a Sarney de incentivo à cultura, sem formular uma nova política de imediato para o setor, na televisão a situação era de estabilidade. Nem mesmo o Plano Collor, que confiscou boa parte do dinheiro em circulação no país, foi capaz de prejudicar a vida financeira da maior emissora de TV aberta do país.

Com a retração da venda de ingressos de cinema no país, que caiu de mais de 110 milhões em 1989 para 75 milhões em 1992, segundo dados divulgados pelo Ministério da Cultura (SALEM, 1999, p. 254/255), devido à recessão econômica, não só a Globo, mas todas as emissoras foram beneficiadas. O público com poder aquisitivo reduzido permanece mais horas em casa e busca lazer na televisão, o eletrodoméstico que tem como uma das suas principais funções o entretenimento, além da informação, o que propicia um aumento de investimentos por parte dos anunciantes. Em televisão a equação é simples: quanto maiores os índices de audiência de um programa, maiores são os preços da veiculação comercial e maior ainda o número de anunciantes interessados em exibir seus produtos.

A Rede Globo mais do que qualquer outra emissora sempre compreendeu perfeitamente esta equação. Aliás, pode-se afirmar sem medo que a "Vênus platinada", como é chamada por boa parte de seus funcionários, foi a maior responsável para que esta fórmula vigorasse até os dias atuais no mercado televisual brasileiro. A emissora conseguiu ao longo de seus quase quarenta anos de existência consolidar o sonho de Franco Zampari ao fundar os Estúdios **Vera Cruz**, na década de 50 em São Bernardo do Campo: montou uma verdadeira indústria de audiovisual no país.

A pergunta " *'Quem matou Odete Roitman ?'* " (CORREA (Edit.), 2000, p. 23) resgatada pela revista **Mercado Global,** lançada pela própria Globo para comemorar os 50 anos da televisão no Brasil e os 35 da própria emissora no mercado ajuda a esclarecer o porquê da TV de Roberto Marinho (falecido em 2003) ter se tornado uma

unesp

das maiores empresas de comunicação do Brasil. Além de apostar no jornalismo, tipo de programa obrigatório segundo as Leis de Concessão Pública de canais de televisão aberto no Brasil, a emissora desde de sua origem teve na ficção, mais especificamente na telenovela diária, seu principal produto para a obtenção de anúncios junto ao mercado brasileiro.

A década de 90, começa com a emissora ainda embalada pelo sucesso da telenovela **Vale Tudo**, de autoria de Gilberto Braga. Dos mais de 34.860.700 aparelhos de televisores que existiam no país em 1989 (Idem, Ibidem, p. 32), segundo informações da própria emissora - já que o Ibope só passará a realizar a aferição dos níveis de audiência em 1990 - uma média de 70% estavam sintonizados todo os dias no horário da novela. O fim do folhetim protagonizado por Regina Duarte e Antonio Fagundes, em 06 de janeiro de 1989, atingiu picos de 95% de audiência, tendo a dúvida sobre quem havia assassinado a personagem de Beatriz Segall, *"virado mania nacional"* (Idem, Ibidem).

Obviamente que o sucesso, que beirou o absolutismo durante as décadas de 70, 80 e boa parte da de 90, de programas seriados ficcionais da emissora não ocorreu em velocidade vertiginosa. A Globo teve que percorrer um longo percurso para conquistar não só a mente mas o coração do público brasileiro, criando uma identidade visual e estética para suas imagens, que se até hoje são denominadas de padrão globo de produção.

Não seria exagero afirmar que a emissora realizou uma verdadeira formatação do olhar do espectador médio brasileiro, que se acostumou depois de anos a fio a ter no referido padrão uma referência de comparação qualitativa de manifestações audiovisuais brasileiras, não só realizadas por outros canais de TV, mas também pelo cinema brasileiro[1].

Nem mesmo sucessos pontuais, como a telenovela **Pantanal**, da extinta **TV Manchete**, veiculada pela emissora em 1990, tendo como diretor Jaime Monjardim e autor Benedito Ruy Barbosa, ambos com passagem anterior pela ficção da emissora do Jardim Botânico, foram capazes de abalar este padrão. A Globo mais tarde traria de volta ambos os profissionais e adaptaria a sua estética àquilo que posteriormente ficou conhecido como "novelas rurais".

---

[1] Para um afirmação mais precisa, seria necessário realizar uma pesquisa de campo voltada para a recepção do público, o que fugiria dos objetivos desta dissertação que visa estudar questões relacionadas à emissão de mensagens audiovisuais.

unesp

Observa o já falecido professor Ismael Fernandes sobre a telenovela produzida pela Globo, desde meados da década de 60:

> *"Não foi apenas em termos de dramaturgia que a Globo conseguiu inovar e apresentar o melhor. Tudo se transformou em seus estúdios localizados no Jardim Botânico, no Rio de Janeiro. A Globo deu o impulso decisivo para retirar o gênero de seu caráter simplório e colocá-lo definitivamente no rol das grandes produções artísticas do Brasil".* (FERNANDES, p. 130).

A afirmação de Fernandes é de um apaixonado confesso pela TV, desde que entrou em contato com o meio, em 1953 (1997, p. XIX). Para que as telenovelas atingissem o formato que as consagrou na Globo na década de 70 e que mantém quase intacto até hoje, foram necessárias várias "adaptações" ao gênero que está ligado ao surgimento da indústria cultural, na Europa do século XIX.

Como esclarece Renato Ortiz, no texto **A evolução histórica da telenovela,** *"é conhecida a filiação da novela ao romance-folhetim".* Os referidos escritos foram lançados em sua época pelos donos de jornal para aumentarem a venda dos jornais, onde eram veiculados. Não só países como a França lançaram uso deste tipo de prática, mas também o Brasil. Romances de José de Alencar e Machado de Assis, como **Senhora** e **Memórias Póstumas de Brás Cubas,** respectivamente, foram primeiramente levados ao público de maneira seriada para só posteriormente serem compilados em livros.

O segredo do sucesso da telenovela, que migrou dos meios literários para o meio televisual está, segundo a professora Maria Cristina Castilho Costa, no *"gancho".* Para a professora, a novela, assim como fez um dia o folhetim literário, consegue manter sua audiência porque sempre é interrompida deixando uma situação em aberto, ou em suspense, que deverá ser resolvida no dia seguinte.

A professora dedicou sua tese de livre-docência, **A Milésima Segunda Noite,** a estudar a questão e frisa que *" em razão da fragmentação (...) típica da ficção televisa, o gancho adquire especial importância, sendo o elemento que integra os trechos, pedaços e cortes"* (COSTA, 1998, p. 144), lembrando que na telenovela os ganchos surgem também entre cenas e blocos, devido ao fato do espectador ser sempre interrompido por ruídos na comunicação, tão comuns em ambientes domésticos, onde normalmente a fruição televisual se dá.

A personagem Sheherazade, dos contos das **Mil e Uma Noites,** escritos aproximadamente no século X, e sua maneira de contar histórias ao sultão que eram

unesp

sempre interrompidas em seu clímax para continuarem no dia seguinte são evocadas por Costa para determinarem a origem do seriado na ficção contemporânea, não só meio televisual mas também no literário e radiofônico

O *gancho* trouxe em seu bojo a capacidade de estruturar histórias que atraem até hoje multidões, embora as ficções produzidas pelos meios de comunicação em massa não tenham sido nunca bem aceitas pela intelectualidade no momento de sua veiculação. Com a novela não foi diferente, como lembra Renato Ortiz, no fim da década de 80 : *"A telenovela não desfruta de um grande prestígio no meio acadêmico"* (ORTIZ, 1989 p. 7).

O próprio termo novela, como explica Costa, *"é o nome pelo qual ficou conhecido essa narrativa de natureza sentimental, melodramática e seriada, produzida na América em versões literária, radiofônica e televisiva(...)"* (COSTA, 1998, p.108). É esta origem tão ligado ao imediatismo do tempo presente e ao lucro financeiro que parece "diminuir" a importância do gênero perante a outras manifestações de caráter mais erudito.

São também estas ligações que farão a telenovela se tornar o principal elemento das grades de programação das emissoras desde que a primeira delas estreou em 1951, na extinta TV Tupi de São Paulo, de propriedade de Assis Chateaubriand, responsável pela instalação do novo meio no Brasil, que foi ao ar pela primeira vez em 18 de setembro de 1950, como relembra Fernando Morais (MORAIS, 1994, p. 498/499).
Para Cristina Costa:

> *"A condição da produção em equipe para a indústria cultural provocam a rejeição destes produtos pelas elites, acostumados a entender o processo de produção artística como uma iniciativa pessoal do autor, resultando em uma obra individualizada na qual ele se expressa com o máximo de liberdade e o mínimo de interferência"* (COSTA, 1998, p. 86).

Sua vida me pertence, de Walter Foster inaugurou o gênero na TV. E era exibida duas vezes por semana, em capítulos de 20 minutos cada. Até então não havia sido inventado o videoteipe, que só chegaria ao Brasil em 1962, o que impossibilitava a gravação de capítulos. Os folhetins eletrônicos era feitos ao vivo, com atores do rádio que gradativamente foram migrando para o novo meio.

Esta influência direta com estes atores, já habituados com o trabalho artístico em equipe e visando lucros, servirá como *"fonte inesgotável de referência"* (ORTIZ,

unesp

1989, p. 29) das telenovelas primordiais. Histórias radiofônicas melodramáticas que foram sucesso de público durante a década de 40 no rádio passam a ser adaptadas para o meio televisual, como revela Renato Ortiz.

O novo meio também passa a adaptar peças teatrais, que ficaram conhecidas como tele-teatro e obras literárias de autores estrangeiros consagrados pela literatura popular, como Julio Verne, Victor Hugo, Alexandre Dumas, entre outros.

O dialogismo entre as histórias melodramáticas herdadas do rádio, com universos alhures europeus ou orientais em tempos mais que remotos se transformará em sucesso não só no Brasil, mas principalmente em países latino-americanos como Cuba, Argentina e México.

É o início da década de 60 e o folhetim com a invenção do videoteipe começa a se tornar diário. Com o patrocínio de grandes fabricantes de sabão e produtos de limpeza, como a Colgate-Palmolive e a Gessy-Lever, desde a época das radionovelas – daí nos Estados Unidos os programas seriados para o rádio e televisão serem denominados de *soap opera* – as emissoras de TV latinas vão criar o que a professora Samira Campedelli denominará de folhetim diário, em que o predominam os autores estrangeiros escrevendo novelas produzidas no Brasil.

A primeira delas, **2-5499 Ocupado**, na extinta TV Excelsior, estrelada por Tarcísio Meira e Glória Menezes terá sua ação passada no tempo presente, marcada por uma história romântica, cheia de desencontros. *"A telenovela-folhetim foi descoberta na Argentina, por Edson Leite, diretor da TV Excelsior, que importou um original de Tito Miglio, adaptando-o para exibição diária, em 1963, (...) em São Paulo e (...) no Rio de Janeiro"*. (CAMPEDELLI, 1987, p. 24).

O *boom* do gênero viria com a adaptação da radiofônica **O Direito de Nascer,** do cubano Felix Caignet pela TV Tupi, em 1965, como revela Campedelli, com texto marcado pelos clichês que consagrariam o gênero no período. A autora relaciona os seguintes enfoques para as tramas que já naquela época eram acompanhadas por multidões:

> *" – a falsa identidade/ dupla personalidade; - o mistério do nascimento; - os enganos intencionais (falsos testamentos, papéis incriminadores, cartas anônimas) ; - a perseguição da inocência; - as falsas mortes/ 'ressurreições' ; - os triângulos amorosos ; - a vingança"* (CAMPEDELLI, 1987, p.27).

unesp

São estes enfoques somados ao ultra-romantismo das histórias que caracterizaram as telenovelas do período, que tem nas figuras de Ivani Ribeiro e da cubana Gloria Magadan, suas autoras mais profícuas. Ambas originadas da ficção radiofônica, seguiram caminhos temporais e temáticos diversos. Enquanto Ivani escreverá histórias originais que se passam no tempo presente para a TV Excelsior, Gloria realizaria para a recém-inaugurada TV Globo, em 1965, na maioria das vezes, adaptações de clássicos do folhetim literário europeu, que se passam, via de regra, em algum tempo distante entre o século XV e XIX.

O folhetim eletrônico em busca do "cotidiano brasileiro"

È justamente a abertura da emissora de TV da família Marinho, no ano seguinte ao Golpe Militar de 1964, que mudará e consolidará de vez o formato da telenovela diária no Brasil, gerando inclusive outras formas de ficção seriada, como os programas seriados e as minisséries.

Mais do que simplesmente produzir ficção para a televisão, a rede Globo formou no espectador brasileiro o hábito diário de consumir suas criações. Em edição especial sobre as telenovelas na emissora, preparada pela revista **Vogue Brasil** em março de 1998, com organização e edição de Ignácio de Loyola Brandão, o jornalista Marcos Faerman escreve que :

> "No Brasil, ninguém sabia escrever um roteiro. E as novelas de TV tinham caras e atores que pareciam estar falando no rádio. Pegaram, depois que entrou em cena o Departamento de Telenovelas da agência **McCann Erickson.** Sempre patrocinadas pela Colgate-Palmolive (...) A novela na televisão brasileira dos anos 60, abriu caminho para uma estética que gira como um catavento maluco entre ficção e realidade". (BRANDÃO (Org.), 1998, p. 80).

Este "casamento" entre o dinheiro do patrocinador e as novidades tecnológicas que surgiram no início da década de 60 era apenas o início do que se tornaria o gênero para a Globo, que se consolidou enquanto legítima indústria do audiovisual ficcional no país, enquanto suas concorrentes diretas no segmento, a Excelsior e a Tupi, fechariam suas portas no mesmo período.

Durante a presença de Glória Magadan na emissora, as telenovelas, como observa o próprio Ignácio de Loyola Brandão, tinham "*histórias absurdas e bizarras, inverossímeis, deslocadas no tempo e no espaço, revelando incompreensão do Brasil e*

unesp

dos brasileiros" (BRANDÃO, 1998, p. 49). O autor atenta ainda para o fato de que produções como **O Sheik de Agadir**, primeiro grande sucesso de Magadan para a emissora, com Yoná Magalhães no papel principal, em 1966, era *"kitsch"*, ou seja, absolutamente fora do contexto do cotidiano brasileiro.

Enquanto o Cinema Novo se esforçava para levar às telas a realidade social brasileira, mostrando a pobreza em que vivia a maioria da população do País, a telenovela se voltava a contar histórias das "mil e uma noites", com direito a harém , sultão e princesas, em narrativa que já girava em torno do clássico "triângulo amoroso", sem outras tramas paralelas.

A personagem de Yoná, Janette Legrand (FIUZA (ORG), 2003, p.12), vê-se dividida entre o amor do sheik que dá título à novela e um médico francês. Não há tramas paralelas no enredo, em uma história contada em 155 capítulos. A própria Magadan, citada por Faerman , em seu artigo para a Vogue, comenta: *"Meu ofício é criar evasão"* (BRANDÃO (Org.), 1998, p. 80).

Esta *dramaticidade levada às últimas conseqüências"*, como declara o especialista em telenovelas Mauro Alencar Brandão (1998, p. 50) começará a cansar o público. Embora as histórias românticas permaneçam como enredo central das novelas até hoje, os dramas mexicanos e cubanos já não causavam mais o impacto inicial na audiência.

O ano é 1969, e enquanto o Brasil via todos os seus direitos políticos e qualquer resquício de democracia ser completamente extinto pelo AI-5, proclamado no ano anterior no "endurecimento" do Regime Militar, a rede Globo era posta em xeque. Sua concorrente direta, a então poderosa Tupi, colocou no ar **Beto Rockfeller**, no mesmo horário em que era exibida **Rosa Rebelde**, escrita então por Janete Clair, que estreara em 1967 na emissora, sob a coordenação da onipresente Gloria Magadan.

Enquanto a trama de Clair se passava no século XIX e *"mantinha o estilo dramático de capa e espada que marcou a época de Glória Magadan (...)"*, a trama da Tupi, escrita por Braúlio Pedroso e dirigida por Lima Duarte, passava-se inteiramente no século XX, sem clichês ou exotismos.

Comenta a professora Samira Campedelli:

> *"Beto é um jovem comum classe-média, empregado numa casa de calçados. Passando por milionário (...), consegue freqüentar a alta sociedade, através de uma de suas duas namoradas, Lu. A outra, Cida, é garota humilde, moradora do subúrbio. Oscilando entre (...) o gentil*

unesp

milionário e (...) o grosseiro homem comum, Beto mantém a expectativa do público, centrando o maniqueísmo em seu próprio personagem" (CAMPEDELLI, 1987, p. 34).

O parágrafo da intelectual é altamente revelador à medida que vaticina o conteúdo da maioria das telenovelas dali por diante. Personagens de classe-média, cotidiano brasileiro contemporâneo ou passado, no caso da ficção televisual que mais tarde seria denominada *"de época"*, e romance, pois sem histórias de amor, nem novelas, nem minisséries ou ao menos seriados, sobreviveria.

Nada disto porém teria se cristalizado sem a figura central de José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, que durante quase três décadas reinou praticamente sozinho na direção-geral de todas as produções da rede Globo. Como registra Daniel Filho, outro importante diretor da emissora que ajudou a construir a história da televisão brasileira: *"Boni usou o poder que tinha para criar uma identidade para a Globo. Ele cuidava da paginação, tinha uma centralização dele, um estilo dele, mas sabia também formar uma equipe e manter todos dando o máximo"*, (FILHO, 2001, p. 36).

Era o início da década de 70 e o País passava pelo **Milagre Brasileiro**. Enquanto a classe –média confundia a aquisição de *"automóveis, geladeiras e TVs em cores com o ingresso na modernidade"*, (SILVA, 1998, p. 2), a telenovela começava a mostrar o cotidiano desta classe, enquanto o Cinema Brasileiro se via obrigado a usar metáforas, ou alegorias, como quer o professor Ismail Xavier, para tentar driblar a censura imposta pelo AI-5, que observa:

"O (..) período tem esse teor de situação-limite em que se adensam os confrontos; é o momento-chave da luta ideológica, política cultural, militar cujo resultado selou a consolidação do quadro institucional que patrocinou a modernização brasileira recente (..)cuja tônica foi o avanço da mídia eletrônica, a hipertrofia da TV no brasil e a recuperação de Hollywood no cenário internacional". (XAVIER, 1989, p. 25).

É justamente neste contexto, plenamente favorável à TV e ao padrão norte-americano de contar histórias por meio de imagens cada vez mais perfeitas tecnicamente , que a telenovela sofrerá uma transformação na Globo. Boni cria a Central Globo de Produção e esta deve funcionar como uma verdadeira empresa, com índices de produtividade, estrutura administrativa e controle de qualidade, em um padrão que se torna grife, como relata Mauro Alencar. (BRANDÃO (Org.) , 1998, p. 69).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

A criação da Central Globo, com o polêmico acordo com o grupo Time-Life[2] que investiu na época US$ 5 milhões na emissora, determinará os rumos do desenvolvimento que a telenovela tomaria na Globo nos anos seguintes, como conta Mauro Alencar. (ALENCAR, 2002, p.54), que frisa que a emissora passa a ser comandada por homens de publicidade e marketing. *"A conjuntura histórica, aliada ao posicionamento empresarial dos gestores da emissora, foi a responsável por seu total domínio durante essa década e até os dias de hoje".*

O mestre em telenovela ainda comenta que, mesmo com o fim do acordo com o grupo americano, em 1969, que data de antes da "era Boni", a rede já havia aprendido com os executivos americanos *"a organizar uma empresa que trata a cultura como produto dentro de um mercado cultural de massas".* (Idem, Ibidem). Alencar esclarece:

> *"Vista pela Rede Globo como um produto industrial a partir da década de 1970, a novela passa a ser tratada de acordo com o público-alvo, faixas etárias, temas, duração, gêneros, horários e apelos comerciais mais fortes. A venda de anúncios segue a mesma segmentação por faixas de horários e estilos de programação".* (ALENCAR, 2002, p. 56).

Samira Campedelli observa que a emissora do Jardim Botânico entendeu antes de suas concorrentes que poderia *"tratar de conteúdos mais ousados, mais atuais, mais "realistas" (termo que resume as pretensões mais revolucionárias da emissora na década de 70), se soubesse transformar tudo em objeto de distração...".* (CAMPEDELLI, 1987, p. 37).

A estratégia da emissora foi dividir o público em faixas de horário das 18, 19, 20 e 22 e dar a cada produção tratamento adequado a seu público-alvo, com conteúdo voltado para cada segmento, sem nunca deixar de levar em consideração a Censura Federal que existia no período. Esta segmentação persiste até hoje como indica Ignácio de Loylola Brandão: *"Os núcleos hoje* (1998) *são: às 17h30 juventude e adolescência; às 18h e às 19h, juventude e donas de casa ; 20h, o público em geral",* (BRANDÃO (Org.), 1998, p. 59).

É está divisão aliada a regularidade diária da exibição no mesmo horário que dará o formato narrativo que a telenovela tem até hoje. Samira Campedelli explica que;

---

[2] A entrada de capital estrangeiro no setor de Comunicações só seria liberado, até o limite de 30% da composição acionária da empresa, pelo Congresso Nacional em 2003, daí o escândalo que a participação da empresa americana causou na rede da família Marinho, na época.

unesp

> *"À (sic) familiaridade causada pela presença habitual no dia-a-dia, ajunta-se a importância da narração linear, progressiva (uma história com começo, meio e fim). Todo enredo é construído a partir de* determinado tempo, crescendo para um futuro cronológico, sem maiores sofisticações. No máximo haverá presença do flashback, recurso largamente utilizado (...)", (CAMPEDELLI, 1987, p. 39).

Neste processo de "modernização" da telenovela, a figura da teledramaturga Janete Clair teve papel fundamental. Foi a autora, também oriunda do rádio, que melhor conseguiu adaptar os folhetins eletrônicos ao cotidiano brasileiro.

Contratada para corrigir os rumos do folhetim exótico **Anastácia, a Mulher sem Destino,** de Emiliano Queiroz, em 1967 (FIUZA (Org.), 2003, p. 14), a autora soube traduzir, em histórias contadas por som e imagem, os anseios da Globo em busca da aproximação com elementos mais brasileiros. Até 1983, ano de sua morte, a autora escreveu muitas 'campeãs de audiência", entre elas **Irmãos Coragem,** de 1970, que consolidou de vez a nova estratégia de ação da emissora; **Selva de Pedra,** de 1972; e **Pecado Capital,** de 1975. Seu estilo sempre inspirado na literatura –era uma leitora voraz confessa – influenciou e ensinou seguidores que estão no ar até hoje, com altos índices de audiência como **Gilberto Braga.**

A mulher que definiu a telenovela como *"(...) um novelo a se desenrolar (...) no processo do enquanto"* (CAMPEDELLI, 1987, p. 21), ao lado de seu marido, Dias Gomes, que escreveu a primeira novela em cores da TV brasileira, **O Bem-Amado**, de 1973 (FIUZA (Org.), 2003, p. 40) sátira política que também marcaria época e faria escola entre outros autores de telenovela, são pilares que sustentam esta etapa de "modernização" da Globo.

> *"A segunda "modernização" ocorre no nível técnico. A Rede Globo equipou-se de tal maneira que suplantou todas as emissoras brasileiras, absorvendo rapidamente as inovações do mercado (...) (câmeras, celulóides de qualidade impecável, etc.), acoplando-as ao sistema americano cinematográfico (locações especialmente fabricadas, escritores em tempo integral, contratos milionários, manutenção de uma imprensa especializada, etc.). De fato, a imagem passada pela Rede Globo é de qualidade inequívoca (...)"*, (CAMPEDELLI, 1987, p. 39).

Como observa o crítico de televisão Fernando de Barros e Silva, em artigo publicado no jornal **Folha de S. Paulo**, em agosto de 1998: *"(...) entender esse padrão de qualidade se torna crucial(...) para preservar a liderança da Globo e reagir ao sucesso comercial de programas (...) tidos como vulgares,*

unesp

apelativos, popularescos, sujos demais para caber na equação global", (SILVA, 1998, p.2).

O crítico no mesmo texto sintetiza bem a questão do que seja este padrão o denominando *"uma espécie de obsessão técnica, de assepsia plástica que permite separa o popular do popularesco ou (...) numa espécie de paisagismo, de projeto Cingapura*[3] *Eletrônico que esconde a favela , que limpa as coisas".*

Silva cita entrevista do ex-diretor da Divisão de Análise e Pesquisa da Globo, Homero Sanchez, à FUNARTE, que atribui esta *"quase obsessão pela assepsia"* à figura de Boni.

A soma de todas estas "modernizações" levará a emissora ao topo da audiência nas telenovelas em 1970 e a manterá neste lugar até os dias atuais. A estrutura da narrativa deste produto pouquíssimo ou quase nada se alterou desde aquele período.

Tramas e subtramas se enredam para contar histórias seriadas que possuem "ganchos", que levam o espectador a assisti-la no dia seguinte e seguinte , até a resolução. Como lembra a professora Renata Pallottini, *" Jamais uma telenovela brasileira atual se contentaria em desenvolver uma única história, por mais rica que fosse. A apresentação de muitas tramas secundárias é garantia da possibilidade de extensão e complicação da história",* (PALLOTINNI, 1998, p. 75).

A professora também se atém ao fato de que *"a telenovela exige equilíbrio na exposição de material".* Para ela, a telenovela em sua macro estrutura *"começa no alto, o que a leva a se identificar com a microestrutura: durante vinte ou trinta capítulos, é de se esperar que se mantenha essa tensão, como se mantém a tensão inicial do capítulo".* (Idem Ibidem p. 118)

Pallotinni propõe um formato de modulação para a telenovela em que hajam pontos de maior interesse tanto no início, quanto no meio da história que levem o espectador a acompanhar a trama ate sua resolução, que via de regra só ocorre, no caso das novelas nos dois últimos capítulos, sendo que as tramas mais importantes só são resolvidas nas últimas cenas mesmo.

---

[3] Trata-se de uma menção ao controverso projeto do então prefeito Paulo Maluf na administração do município de São Paulo (1993-1996), que construiu prédios no local e para abrigar antigos moradores de favelas da cidade.

unesp

Esta macroestrutura proposta em atos de apresentação, confrontação e resolução se assemelha completamente ao modelo narrativo do cinema americano desde de sua origem. O formato ensinado pelo americano D. W. Griffith na década de 10, do século XX, surge a partir do hoje clássico **Intolerance,** que já registra *"processo de linearização narrativa (...) acabado, pelo menos em seus princípios gerais"*, como frisa Arlindo Machado. (MACHADO, 1997, p. 111).

Para o professor, Griffth é *"nome decisivo na promoção de um apuramento sistemático dos recursos retóricos do cinema(...)"*, (Idem, Ibidem, p. 112). Observa Machado sobre o modelo do cineasta americano que:

> *"As inovações grffitianas, apesar de contemporâneas do cubismo e da desarticulação do espaço renascentista na pintura, situam-se todavia em outra esfera, nada tendo em comum com as revoluções que se processam nas artes e na literatura do começo do século; pode-se mesmo dizer que lhes são francamente hostis. Griffth jamais pretendeu problematizar as convenções da representação; ele buscava, pelo contrário, criar uma legislação que permitisse resgatar a produtividade das formas 'elevadas' e tradicionais de cultura. Contraditoriamente, no mesmo momento em que extrai o máximo das possibilidades narrativas do cinema, ele constrói também uma obra original e controvertida(...)"*, (IDEM, Ibidem, p. 112).

Fica evidente que o modelo de estrutura narrativa para o cinema americano, que também será reproduzido pela ficção televisual brasileira ao longo de sua história tem herança no paradigma narrativo do filósofo grego Aristóteles (384 a . C – 322 a . C)., proposto na obra **Poética.**

Sobre o teatro trágico grego, gênero considerado mais elevado do que a comédia para os pensadores gregos, o filósofo, que freqüentou a Academia de Platão, observa:

> *"Todos os acontecimentos passados fora da peça e alguns que se encontram dentro dela formam o enredo; o resto é o desfecho. Digo então que o enredo é tudo aquilo que vai do início da tragédia até o ponto em que se dá a mudança que leva à felicidade ou ao infortúnio; quanto ao desfecho, vai do começo da mudança ao final da peça"*. (ARISTÓTELES, 1999, p. 59).

Desta maneira, Aristóteles formula indiretamente a estrutura apresentação – confrontação –resolução, ou início –meio –fim que marcam as narrativas ocidentais desde o período pré-socrático e denomina as ações ficcionais em simples ou complexas.

unesp

> *"Denomino simples a ação que, de modo uno e coerente, produz mudanças na sorte sem que haja peripécia ou reconhecimento ; digo ação complexa quando dela se segue mudança, quer por reconhecimento, quer com peripécia, quer com ambos".* (ARISTÓTELES, 1999, p. 49).

Conceituada desta maneira a narrativa aristotélica lança luzes sobre as das telenovelas brasileiras ao mesmo tempo que também são matrizes organizacionais da estrutura dos filmes norte-americanos. Daí por exemplo a procedência da afirmação de Mauro Alencar de denominar a rede Globo de "Hollywood brasileira" já no título de uma de suas obras sobre a emissora.

Narrativas aristotélicas somadas à "assepsia das imagens televisuais" e tecnologia de ponta. Tudo aquilo que o Cinema Novo e o Manifesto **Uma Estética da Fome**, escrito pelo cineasta Glauber Rocha, em 1965, mesmo ano da fundação da rede Globo, mais negavam e reprovavam quando o assunto era audiovisual. Daí o motivo porque até o final da década de 70 fará com a televisão e seus produtos ficcionais sejam malvistos, não só pelos realizadores cinematográficos, mas também por boa parte da crítica e dos intelectuais brasileiros até os dias atuais.

Uma linguagem que se sofistica para determinados públicos

O sucesso das telenovelas, que criaram um produto consumido de Norte a Sul do País diariamente, foi determinante para que a rede Globo buscasse a sofisticação da ficção na TV, o que a levou a criar no final da década de 70 os seriados e minisséries para também integrar sua grade de programação.

"A criação das séries foi uma decorrência natural do sucesso que a Globo obteve com as novelas. O passo seguinte foram as minisséries, que nasceram da necessidade de se contar uma história que não poderia ser alongada em muitos capítulos, nem reduzida a apenas um", (CORREA (Edit.), 2000, p. 25). A emissora também constatou em um levantamento, realizado em março de 1978 que *"48% de toda a programação exibida pela TV brasileira era importada"*, o que a estimulou a produzir mais histórias locais.

unesp

Como indica Mauro Alencar, *"os seriados tiveram início em 1979 e vieram substituir as novelas das 22 horas, horário em que eram veiculadas produções experimentais, com temas mais ousados (...)"*, (ALENCAR, 2002, p. 66) e, segundo o especial da Vogue Brasil, *"para uma audiência mais intelectualizada"*, (BRANDÃO, 1998, p.

A Globo, usando o modelo de sitcoms, como explica Daniel Filho, *"termo que os americanos usam para comédia de situação"*, (FILHO, 2001, p.44) , colocou no ar, em 1979, as séries **Malu Mulher, Carga Pesada** e **Plantão de Polícia**. Segundo a professora Renata Pallotinni, *"o seriado é uma produção ficcional para a TV, estruturada em episódios independentes que têm, cada um em si, uma unidade relativa"*, (PALLOTINNI, 1998, p. 30).

Também voltados ao cotidiano brasileiro, o que difere o seriado de uma novela ou minissérie é a ausência de ganchos entre um episódio e outro. O núcleo de personagens é o mesmo, mas não há necessidade de continuidade dos episódios. *"Um seriado deve ter um cenário fixo, com pelo menos 40% da história passada ali. E personagens fixos para que o público os identifique como identifica os personagens de novela"*, propõe Daniel Filho (2001, p.58).

As histórias contadas com começo, meio e fim são, como lembra Alencar *"(...) fechadas em si mesma (...)"*, (2002, p.66). O professor localiza a origem deste tipo de produto de ficção televisual nos primeiros teleteatros, apresentados na TV logo após sua inauguração em 1950, quando não existia o videoteipe e as emissoras apresentavam peças de teatro ao vivo em sua grade de programação.

"Os especiais são antigo teleteatro modernizado com linguagem televisiva, isto é, são histórias completas apresentadas em único dia, em 45 minutos", (2002, p. 67). Independente de serem seriados ou aquilo que a Globo batizou como **Caso Especial,** ou seja, um único episódio que conta uma história completa - como ocorre hoje com o programa veiculado pela emissora **Brava Gente** - esta nova maneira de exibir programas de ficção, mais uma vez obedecendo a lógica do mercado e associando o público ao patrocinador certo para o horário de veiculação dos episódios, transformou-se em um enorme sucesso. Seriados como **Carga Pesada,** que permaneceram no ar entre 1979 e 1983, retornaram à grade em 2003, obtendo mais de 30% de audiência no Ibope.

Como frisa Renata Pallotinni, sem conseguir determinar exatamente a razão, *"o seriado (...) tem permitido (...) discutir assuntos considerados graves, perigosos, ou*

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

delicados", (PALLOTINNI, 1998, p.43). A professora também atribui a ficção unitária o *"experimento"* lírico e poético na TV. O afunilamento do público, devido ao horário mais tardio da exibição, permite que a Globo ouse mais na concepção destes programas, daí os bons resultados que vem conseguindo ao longo dos anos na emissora.

> *"As séries alcançaram enorme sucesso, chegando mesmo a virar mania nacional (...) e lançaram bases de núcleos de produção altamente criativos e competentes que viriam a contribuir de forma decisiva para a renovação da teledramaturgia nos anos seguintes, inclusive com a produção de minisséries".* (CORREA (Edit.), 2000, p.25).

Como explica Mauro Alencar, *"as minisséries são (...) uma extensão do 'Caso Especial'(...) Em geral, parecem uma telenovela curta, diferindo no número menor e limitado de capítulos (...).* A entrada do formato foi levada ao ar pela primeira vez em 1982, com **Lampião e Maria Bonita**, história do "Rei do Cangaço", escrita por Aguinaldo Silva e Doc Comparato, que tinha , como recorda Daniel Filho, *"sete capítulos de 35 minutos cada um"* . (FILHO, 2001, p. 62).

O ex-diretor da TV Globo revela que *"quando começamos a produzir minisséries queríamos um aprimoramento do que conseguíamos nas novelas",* (Idem , Ibidem). O autor comenta que este formato provoca até hoje *"uma realimentação, uma releitura das novelas, (...) mas com um outro ritmo de cenas e da própria filmagem, (...) com um acabamento melhor".*

A observação de Filho concorda com a linha de pensamento de Pallotinni que associa a minissérie, a sua técnica de escrita, *"a um filme longo de cinema",* (PALLOTINNI, 1998, p. 29). A escolha temática deste tipo de formato também a aproxima da linguagem cinematográfica. Além das adaptações literárias de grandes romances da literatura brasileira, que na visão de Mauro Alencar, *"são sua principal fonte",* as minisséries também são usadas pela Globo para contarem grandes fatos históricos, como o caso recente de **Um só Coração**, de Maria Adelaide Amaral, que resgatou a vida na cidade de São Paulo entre os anos 20 e 50, para celebrar os 450 anos da capital paulista.

Considerada pela Globo como o maior sucesso de audiência do formato desde de sua criação – manteve média de 30 pontos, segundo o Ibope – a minissérie contraria as afirmações tanto de Renata Pallotinni quanto de Mauro Alencar, que afirmam ser o

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

produto uma "obra fechada", ou seja, *"que não comportam modificações durante sua exibição"*, (ALENCAR, 2002, p. 67).

Desde a **A Muralha** , também de autoria de Maria Adelaide Amaral, exibida em 2000 (FIUZA (Org.), 2003, p. 367), a Globo vem não só alongando o número de capítulos de suas minisséries, como as transformando em obra aberta, no sentido que, como as telenovelas, admitem a opinião do público que interfere nos rumos que os personagens tomaram na trama.

Se A Muralha já teve 49 capítulos, permanecendo no ar três meses, metade do tempo de permanência de uma novela na Globo, Um Só Coração foi exibida em 5. Tal procedimento é adotado para se diluir os custos de produção para a emissora. Se um capítulo de telenovela custa em média R$ 90 mil, para uma minissérie ele não sai por menos de R$ 200 mil[4], devido ao fato do formato realizar "adaptações de época", o que o encarece, gerando a necessidade de aumentar o número de partes em que são exibidas para que dêem lucro.

Também na estrutura as minisséries se assemelham muito com a novela. Obedecem à lógica da narrativa aristotélica e possuem ganchos que levam os espectadores a acompanharem. A diferença é que a Globo, devido a necessidades de sua grade de programação, exibe este tipo de formato, quando está no ar, geralmente quatro vezes por semana, de terça a sexta-feira, em capítulos que também variam em duração.

Outro postulado formulado por Pallotinni que perdeu a validade é o fato da minissérie supor *"apenas uma trama importante (...) e não a multiplicidade de tramas que caracteriza a telenovela"*, (PALLOTINNI, 1998, p. 29). A afirmação que o formato *"desenvolve (...) uma trama básica, a qual se acrescentam incidentes menores"* perdeu também a validade devido ao aumento ou "esticamento" de número de capítulos das minisséries. Mais uma vez o exemplo de Um Só Coração deve ser citado. Maria Adelaide desenvolveu várias tramas complexas concomitantemente na história, inclusive a do grupo Modernista paulista, responsável pela célebre Semana de 22.

Apesar das modificações, o formato segue sendo o "reduto" da experimentação na Globo. Ao lado dos seriados e ficções unitárias, as minisséries abrem caminho para que inovações sejam feitas nas telenovelas, testando a receptividade do público para inovações nas formas e nos conteúdos tratados. A verdade, é que como pontua Daniel Filho, *" são (...) produtos vendáveis, com boa aceitação e neles (...) deve-se evitar o*

[4] Estes são dados não-oficiais que circulam no mercado, utilizados com freqüência pela imprensa brasileira. A Rede Globo nunca chegou a confirmar oficialmente estes valores, nem desmentí-los.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

esquema das novelas" (FILHO, 2001, p. 63), porque segundo o autor isto levaria a uma perda da qualidade, principal distinção destes produtos.

As minisséries e, posteriormente, os programas seriados terão papel determinantes na formação de uma nova linguagem e estética para a atual safra de filmes brasileiros, como se verá nas próximas seqüências desta dissertação.

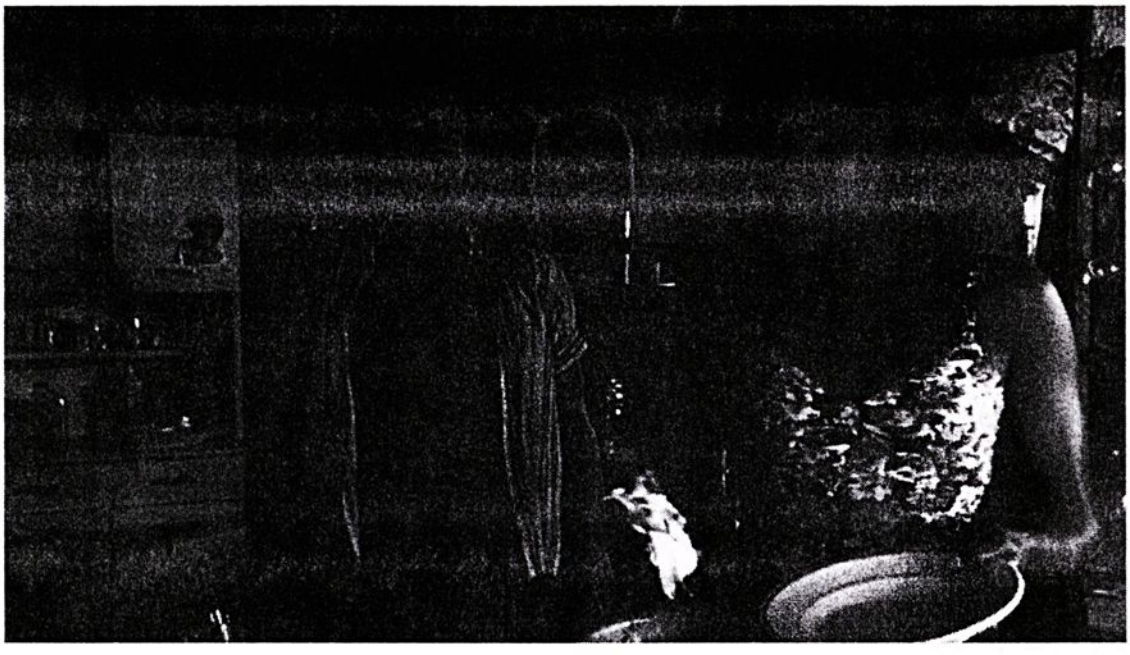
unesp

PONTO DE VIRADA I

"(...) é um incidente, ou evento, que 'engancha' na ação e a reverte noutra direção" **(FIELD, 1995, p. 96)**

Seqüência 4

O Cinema que vê TV



Em que se trata da aproximação definitiva entre as linguagens cinematográficas e audiovisuais, durante a década de 90 e de como a Rede Globo de Televisão entrou de vez nesta história, com a criação da Globo Filmes, seu 'braço" para assuntos cinematográficos.

unesp

A década de 90 chega ao fim marcada por uma certa estabilidade nas produções ficcionais do audiovisual brasileiro. Enquanto formatos como a telenovela, a minissérie e a ficção seriada continuam mantendo médias de audiência consideradas boas para a Rede Globo, emissora responsável pela maior parte da produção televisual do país, o cinema brasileiro, que quase havia parado no início da década com as medidas equivocadas do então presidente Fernando Collor de Mello, vive também dias melhores.

Apoiados nas Leis Federais de Incentivo à Cultura, cineastas locais passam a produzir em média 30 filmes por ano (CHAVES, 2002, p. 2), mesmo com *"oscilações a partir de 1998, devido, entre outros fatores, às crises especulativas mundiais, o engessamento do mercado de ações brasileiro e a menor capacidade de investimento por parte de empresas privadas"*, como frisa o Relatório de Atividades da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura (Idem, Ibidem, p. 5).

Embora as questões de distribuição e exibição – essenciais para o sólido desenvolvimento do mercado cinematográfico de qualquer país - não tenham sido contempladas pelo governo de Fernando Henrique Cardoso, e ainda hoje[1] não tenham sido devidamente solucionadas pelo governo Lula, foram disponibilizados, em 1999, R$ 80 milhões em recursos para a atividade audiovisual no Brasil.

Naquele ano, as produções nacionais levaram às salas de exibição quase 5, 2 milhões de espectadores, contribuindo com mais de 8% de participação de todos os ingressos vendidos no Brasil. Melhor que os números, somente o fato que não apenas filmes estrelados por Xuxa e Renato Aragão, tradicionais "campeões de bilheteria", arrastando sempre mais de 1 milhão de espectadores para assistirem seus filmes, mas obras como **Carlota Joaquina,** de 1995, da diretora estreante Carla Camurati, filme que marca a Retomada da produção, também atingirem esta marca, segundo dados da Filme B.

É neste cenário de discreta euforia por parte dos realizadores, que o cinema brasileiro começará a deixar mais evidente, por meio de seus filmes, sua vontade de se aproximar da televisão, não só como veículo de exibição, mas também como linguagem e estética possibilitadoras de uma aproximação maior com o público, que gradativamente, durante toda a década de 80 havia se afastado das produções brasileiras, em parte por associar o cinema brasileiro à pornografia, devido ao grande número de

[1] Abril de 2004.

unesp

produções com cenas que exageravam no conteúdo erótico nos filmes feitos naquela década, e em parte pela quase falência do cinema brasileiro no início dos anos 90, que deixou para o grande público como única possibilidade de ficção audiovisual no Brasil telenovelas , minisséries e seriados, em sua maciça maioria marcadas pelo "padrão Globo de produção"

Como lembra Vera de Sá, em ensaio de julho de 2001 que inaugurou a seção mensal de Televisão, na revista **Bravo!** : *"a TV desenvolveu uma linguagem e uma dramaturgia própria, capaz de contaminar o cinema ou a própria imprensa. E tem uma qualidade que historicamente esta ligada a boa parte da cultura da era moderna: é popular"* (SÁ, 2001, p.15). Ocorre que esta constatação da editora já havia sido feita na mídia escrita brasileira ainda na segunda metade da década de 90, com o memso tom vago e pouco embasado que Sá dá a seu texto.

Em 1997, em crítica escrita para a revista Veja sobre a estréia do novo filme de Sandra Werneck, **Pequeno Dicionário Amoroso,** a jornalista Fernanda Scalzo afirma que *"o filme já foi comparado ao programa televisivo 'A Comédia da Vida Privada'. Faz sentido. Pequeno Dicionário é corriqueiro, banal, correto, divertido e até didático, como uma boa série de TV"*. (SCALZO, 1997, p. 118).

A autora continua sua leviandades analíticas sobre a produção cinematográfica da Retomada sendo categórica: *"Outros filmes nacionais que foram sucesso de bilheteria, como Carlota Joaquina ou O Quatrilho, também atestam que o novo cinema brasileiro é filho da televisão. É um cinema que não se arrisca"*.(Idem, Ibidem).

A análise sistemática de três filmes brasileiros desenvolvidas na monografia **O que há de Novo no Novo Cinema Brasileiro**, por Márcio Rodrigo, no mesmo ano da crítica publicada por Scalzo, bem como o próprio desenvolvimento e percurso dos filmes brasileiros posterior àquela data, comprovaram que a questão da "paternidade" da cinematografia contemporânea brasileira é bem mais complexa do que um único artigo de meia página em revista semanal poderia atestar.

Claro que, como afirmou o professor Rubens Machado, da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP, *" a linguagem da ficção televisual influenciou o nosso cinema"* , mas certamente a recíproca também é verdadeira. (Informação verbal)[2]. A televisão brasileira também soube, quando sentiu necessidade, assimilar preceitos estéticos provindos da cinematografia nacional, em um autêntico processo híbrido-dialógico como se perceberá ao longo do desenvolvimento desta dissertação.

unesp

Se filmes de ficção como **Carlota Joaquina, Terra Estrangeira**, de Walter Salles e Daniela Thomas e **Tieta do Agreste**, de Cacá Diegues podem ser considerados *"'cultistas', por se preocuparem em valorizar não só a estrutura narrativa, mas também seus elementos de plasticidade diegética que compõem o conjunto fílmico"* (RODRIGO, 1997, p. 93) em um processo que muito se assemelha aos padrões de imagem produzidos para a TV, também souberam preservar o "conceptismo" , ou preocupação com as "idéias" e "temas", herdados do Cinema Novo, que se manteve presente nestes e em boa parte de outros filmes realizados no período. Daí o porquê dos filmes serem denominados de Novo Cinema Brasileiro.

Os próprios realizadores cinematográficos, "esquecendo" velhos preconceitos que cercaram a máquina do entretenimento desde de sua origem passaram a assumir cada vez a urgência de se aproximar da televisão como meio de exibir o produto cinematográfico e conquistar cada vez mais público em números absolutos. Como lucidamente afirma o crítico de televisão Eugênio Bucci, *"o mercado audiovisual no Brasil não é sinônimo de Hollywood. É sinônimo de televisão"*; (BUCCI, 2002, p. 2).

Lucy Barreto, sócia da L.C Barreto, uma das mais antigas produtoras cinematográficas brasileiras, em atuação desde meados da década de 60, percebendo a importância da TV na sociedade brasileira afirmou à jornalista Janes Rocha da **Gazeta Mercantil** que: *"O cinema é só uma vitrine. O filme tem que fazer sucesso na televisão e no vídeo"*. (ROCHA, 1995, p.5)

A afirmação da empresária logo no início de 1995, quando os primeiros filmes feitos com incentivos da Lei do Audiovisual começavam a chegar às telas e o processo de Retomada era apenas um desejo entre a classe cinematográfica carrega implicitamente, a busca por um cinema que atingisse o maior número de espectadores possíveis e na seqüência pudesse ser exibido nas grades de programação das emissoras do País.

Este processo, que se iniciou na segunda metade da década de 70, foi denominado pelo historiador José Mário Ortiz Ramos de *"cinema preocupado com o espetáculo"* (RAMOS (Org.), 1987, p.420) , segundo o intelectual, *"utilizando para isto recursos da comédia e do erotismo"*. (Idem, Ibidem).

Seria um raciocínio simplista, porém, acreditar que somente a fórmula comédia e erotismo atrairia o grande público para as salas de cinema em busca do cinema brasileiro. Mesmo porque o ciclo que ficou conhecido como **Pornochanchada,** que

---

[2] Em colóquio ao autor, em outubro de 1999, na ECA / USP.

unesp

ocorreu no início da mesma década de 70, principalmente com filmes feitos na **Boca do Lixo** paulistana – leia-se rua Aurora e imediações – já havia se utilizado desta receita e embora, tivesse obtido uma melhora na venda de ingressos, não conseguiu realizar nenhum filme que tenha se tornado "campeão de bilheteria", como ocorreu com os filmes que seriam lançados posteriormente por Cacá Diegues e Bruno Barreto. Filmes como por exemplo **Xica da Silva,** do próprio Diegues, lançado em 1976 ,chegaram a levar às salas mais de 3 milhões de espectadores

O que ocorreu, como frisa o próprio Ortiz, foi *"uma brusca alteração do tratamento cinematográfico, a forma fílmica possibilitando o mergulho no mercado"* (Idem, Ibidem, p. 421). A "espetacularização" do nacional e o popular passam a estar na ordem do dia, e a tentativa de se romper com os preceitos de linguagem e estética herdados do Cinema Novo se faz cada vez mais presente.

Ortiz chama a atenção para o fato de que era um cinema que começava a se despolitizar, não conseguindo perceber que o momento histórico em que começa a ocorrer este ciclo corresponde não só a abertura política *"lenta e gradual"*, prometida pelo então presidente João Baptista Figueiredo, mas também marca o auge do sucesso da ficção televisual para o público brasileiro. Comenta o historiador:

> *"Ocorre uma reatualização da concepção de 'nacional popular', sob os influxos da ação estatal na cultura e do crescimento da indústria cultural. É, sem dúvida, uma retomada da noção de forma despolitizada, sem força de sustentação, vagando apenas na dimensão discursiva"* (Idem, Ibidem p. 421).

Obviamente, o que estes cineastas perceberam com o sucesso da televisão foi a necessidade de se estreitar os canais de comunicação com o público. Para isto aproximaram a estrutura, a linguagem e a estética de seus filmes aos produtos de ficção televisual. O problema é que desde o manifesto **Uma Estética da Fome**, escrito em 1965, não só a crítica, mas boa parte da classe cinematográfica mais conservadora consideravam a TV e em especial a Rede Globo, como o maior exemplo de manipulação hegemônica que o país possuía, em muito aproximando as imagens produzidas na emissora carioca ao cinema hollywoodiano, outro modelo execrado.

Como observa o crítico Jean-Claude Bernardet sobre a relação de críticos e realizadores com a televisão, em Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro, *" o que há é uma crítica a esta TV vinculada aos interesses do governo, vinculada á*

unesp

direita(...)" (BERNARDET, 1997, p. 188). O professor destaca o ponto-de-vista deste grupo, apoiado na aparente oposição entre TV e arte. Segundo ele, *"esta crítica condena toda a TV e parte do cinema, não todo cinema"*, pois:

> *"Os valores da primeira são o dinheiro, as intervenções institucionais, a necessidade de fazer 'a conquista do grande público'', o narcisismo sem freio de atores e atrizes, as acomodações dos artistas na TV para garantir seus salários(...) enquanto a arte se fundamenta na autenticidade de uma expressão pessoal, na qual ninguém interfere".* (Idem, Ibidem, p. 189).

Todas as críticas e preconceitos não foram suficientes porém, para aplacar esta aproximação dos dois meios no Brasil. Não por acaso, **Dona Flor e seus Dois Maridos**, de Bruno Barreto, levou ao cinemas desde seu lançamento, em 1976, mais de 10,5 milhões de espectadores, sendo até hoje a maior bilheteria de um filme brasileiro e uma das maiores da história da exibição cinematográfica do País, perdendo apenas para o *blockbuster* **Tubarão**, filme norte-americano de Steven Spielberg, que estreou no Brasil no mesmo ano, ultrapassando mais de 13 milhões de bilhetes vendidos.[3]

O que Barreto e a produtora de seus pais , a L. C. Barreto, fizeram foi simplesmente eleger como protagonistas Sonia Braga e José Wilker para interpretar uma história baseada no romance homônimo do baiano Jorge Amado, aproveitando-se do grande sucesso que a telenovela **Gabriela**, exibida na rede Globo entre abril e outubro de 1975, para comemorar uma década da emissora, (FIUZA, 2003, p. 54) havia obtido, também adaptando um romance de Amado com os mesmos atores.Na esteira deste imenso sucesso, inclusive, o veterano e respeitado Nelson Pereira dos Santos adaptará para a tela em 1977 **Tenda dos Milagres,** também de Jorge Amado.

Mais do que convocar elencos consagrados para atuarem nestes filmes, o que mudou foi a maneira de estruturar a linguagem cinematográfica, aproximando-a do formato clássico largamente utilizado pelas telenovelas e muito contestado pelo Cinema Novo brasileiro, influenciado diretamente pelo cinema de vanguarda europeu do pós-Guerra.

O grupo de cineastas e produtores encabeçados pela L.C Barreto que se aproximou de Walter Clark, profissional de TV bem-sucedido, como lembra Ortiz, no final da década de 70, produziu filmes em que *"roteiristas passam a ter destaque na produção"* e *"com certos requintes, dentro da realidade do cinema nacional (...) que*

---

[3] Dados divulgados pela Embrafilme, no Cinejornal n º 6, de 1986.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

visam, através do apuro técnico e do domínio da linguagem cinematográfica clássica, atingir certo nível de qualidade" (RAMOS (Org.), 1987, p. 425).

O cineasta mais atuante neste processo de "espetacularização" do cinema é, sem dúvidas, Cacá Diegues. Em 1979, com o lançamento de **Bye Bye Brasil,** o diretor fechará a década e o ciclo pregando, por meio de suas personagens, , o *"aprofundamento da reverência ao popular e uma defesa intransigente da dimensão mercadológica do cinema"* (RAMOS (Org.), 1987, p. 422.).

Como escreve o crítico Carlos Adriano:

> *"'Bye Bye' é bem um emblema da Embrafilme(...) em acalentada equação: povo nas telas e nas salas do cinema. Combina, com felecidade, a vontade de comunicação com o mercado e a vocação conscientizadora do Cinema Novo, a diversão e o diagnóstico".* (LABAKI (Org.), 1998, p.119).

O grande paradoxo em Bye Bye Brasil é que a "Caravana Rolidei", constituída por artistas mambembes, justamente sai pelo Brasil afora para alertar que a televisão está "matando" as artes e manifestações populares, como o circo e o teatro de rua. Mais paradoxal ainda será se se levar em conta que os atores principais do filme são José Wilker, Betty Faria e Fábio Jr, que já naquela época, faziam sucesso nas telenovelas globais.

Contudo, paradoxos e contradições parecem nunca ter incomodado Diegues. O cineasta, um dos fundadores do Cinema Novo, carregando em seu currículo um dos curtas que forma **Cinco vezes favela,** considerado um dos filmes emblemas do movimento, nos anos 60, declara que este novo ciclo podia ser considerado uma *"segunda dentição do movimento"* e denomina de *"patrulhas ideológicas"*(RAMOS, (Org.) 1987, p. 422) todos as manifestações contra a sua nova fase, no final da década de 70.

Será este mesmo Diegues, que não se perturba com as contradições que a atividade cinematográfica traz a seus realizadores no Brasil, que novamente enfrentando as *"patrulhas ideológicas"* em 1994 mais uma vez se envolverá em um projeto polêmico. O diretor se uniu à TV Cultura para a realização de **Veja esta Canção**, quatro curtas baseados em músicas brasileiras, no período em que o cinema brasileiro ainda sentia os resquícios da política de "desmanche" promovida pelo presidente Collor e os efeitos das Leis de Incentivo, recém-aprovadas naquela época, não haviam surtido efeito ainda na produção.

unesp

Na revista **Cinema + TV parceria de riscos e vantagens,** o jornalista Maurício Scala comenta sobre Veja esta Canção que apesar do filme ser pioneiro na parceria cinema –televisão: *"(...) gerou polêmica e até reações escandalizadas de colegas cineastas. Motivo: ter estreado primeiro na tela pequena."* (2001, p. 10).

Independente da estréia ter alterado a ordem comum seguida pelos filmes brasileiros de primeiro chegar às salas de cinema, para depois tentar ser exibido em redes de televisão, a atitude de Diegues desencadeou um programa de incentivo na TV Cultura chamado **PIC TV** que, em parceria com empresas públicas como o **Banespa,** liberaria recursos, por processo de seleção, para a produção de filmes paulistas[4].

A atitude de Diegues também desencadeou nos cineastas brasileiros uma discussão mais aprofundada e menos preconceituosa sobre as parcerias da televisão com o cinema. O próprio diretor, declara a Scala que se considerava um radical em relação à questão, pois não acreditava *"haver futuro promissor para o cinema sem que se resolva a parceria com a TV"*.

Não por acaso, será ele o cineasta que inaugurará a parceria entre sua produtora de cinema, a Rio Vermelho, com a Globo Filmes, braço da emissora do Jardim Botânico, criado no ano anterior especialmente para atuar área cinematográfica. Diegues filmará o clássico **Orfeu do Carnaval** , de Vinicius de Moraes, com o nome de Orfeu e o estreará em 1999, com um orçamento total de R$ 6,7 milhões obtido em sua maior parte pelas Leis do Audiovisual.

A entrada da Globo na área gerou, mais uma vez, polêmicas e contradições no bojo da classe cinematográfica. Se por um lado, como frisa o próprio Diegues, *"a estrutura em rede, como a televisão brasileira está formada hoje (...) permite que ela atue em lugares que o cinema enfrenta dificuldade de penetração"*, afinal apenas 8% dos município brasileiros possuem salas de exibição , por outro trouxe a parte dos realizadores que os filmes produzidos em co-parceria com a Globo Filmes tivessem muitas características herdadas da ficção televisual.

Como observa Fernando de Barros Silva, em artigo sobre as relações da TV com o cinema, um ano antes da criação da Globo Filmes: *"O que a safra de novos filmes nativos nos mostra é antes a vitória acachapante da linguagem televisiva, que se tornou hegemônica a ponto de pautar o cinema nacional como nunca se viu"* (SILVA, 1997, p. 2).

---

[4] O programa vigorou até 2001 e está sendo retomado pela Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, mantenedora da TV Cultura, no ano de 2004.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

Apesar do certo exagero na observação do autor, a premissa é verdadeira. Mais enfático ainda é Eugênio Bucci ao afirmar que, sendo o mercado audiovisual sinônimo de televisão no Brasil e a Globo sinônimo de televisão, somente a emissora carioca poderia ter formatado *"a fisionomia atual de nosso cinema"*.

Muitos filmes da Retomada copiaram sem pudor a linguagem e a estética usados pelos gêneros de menor duração na televisão, como o seriado e a minissérie, como é o caso do próprio Pequeno Dicionário Amoroso, de Sandra Werneck e mesmo de Orfeu, de Diegues. Ambos exploram elencos essencialmente herdados da televisão e no caso do filme de Diegues, a própria representação diegética da favela em muito se assemelha ao padrão asséptico de imagem que sempre marcou as produções globais, confirmando a afirmação de Silva, no mesmo artigo, que *"se a TV se apropria da técnica cinematográfica, é sobretudo o cinema que hoje se serve da TV"*.

A bem da verdade este legítimo hibridismo-dialógico entre estes dois meios essencialmente audiovisuais teve seu início no Brasil com a realização de "filmes espetáculo" por Diegues e Bruno Barreto, por parte do cinema, como já foi explicado anteriormente neste texto e da filmagem de Pantanal, pela extinta TV Manchete, em 1990, como lembra Mauro Alencar.

Como escreve o autor de **A Hollywood Brasileira,** as inovações narrativas na ficção televisual *"viria[m] com Pantanal (...) e sua estética cinematográfica"* (ALENCAR, 2002, p.65). Para ele o dalogismo da televisão com a estética cinematográfica trouxe um novo estilo de se produzir novela com :"(...) cenas mais lentas, tomadas mais panorâmicas, menos diálogos, maior quantidade de cenas externas e no roteiro, um espaço generosos para o diretor usar e abusar de belezas naturais". (Idem, Ibidem).

O intelectual também lembra que o retorno de Benedito Ruy Barbosa, autor de Pantanal, para a Globo, em 1993, marcaria definitivamente a incorporação deste estilo cinematográfico na emissora, a partir de **Renascer**. A rede da família Marinho chegaria ao "requinte" de gravar os sete primeiros capítulos de **O Rei do Gado**, de 1996, também escrita por Barbosa, em película 35 mm, suporte tradicionalmente utilizado pelo cinema.(FIUZA (Org.), 2003, p. 241) A saga das famílias Mezenga e Berdinazi, é apresentada em uma reconstituição de época impecável, na primeira fase da novela, que se passa na década de 40, mas também pela direção de arte, em um exercício com todos os elementos que remetem a estética cinematográfica na TV, como explica Alencar.

unesp

O hibridismo-dialógico entre a Globo e o cinema, porém, se revelaria explicitamente, não deixando dúvidas sobre a sua existência como a transformação da minissérie **O Auto da Compadecida,** adaptação da peça teatral homônima de Ariano Suassuna, dirigida por Guel Arraes, para o cinema.

Se, como revela o professor Ismail Xavier, em artigo publicado na revista **Rumos**, filmes com *"O Quatrilho (Fábio Barreto, 1995) adapta (...) certas fórmulas da novela brasileira que retomam uma política de conciliações que fizeram o sucesso de Dona Flor, de Bruno Barreto"* ,(XAVIER, 1999, p.86), a transformação da minissérie global em filme aproximaria os dois meios pelo formato ficcional da televisão que, desde de sua origem, tinha de fato pretensão de ser mais elaborado e funcionar como laboratório estético e de linguagem para as futuras inovações da telenovela.

Exibida na grade de programação da emissora em quatro capítulos, às 22h30, em um formato em que é mais acertado ser denominado como microssérie , O Auto da Compadecida foi todo filmado em película, reunindo uma equipe de 65 pessoas e consumindo mais de 37 dias de filmagem –média de 9 dias para cada capítulo – em uma "verdadeira" produção cinematográfica, com locações no Projac – estúdios da Globo no Rio de Janeiro, e em Cabaceiras, no sertão da Paraíba (FIUZA (Org.), 2003, p. 360).

Porém, mais importante do que o feito de levar mais de 2,8 milhões de espectadores às salas de exibição, em 2000[5], o Auto da Compadecida marca a entrada de maneira mais incisiva da Globo Filmes na produção cinematográfica brasileira, pois, até então, a empresa tinha tido apenas participações eventuais e "tímidas' na Retomada.

Em artigo para a **Revista de Cinema**, de Setembro de 2003, o jornalista Rodrigo Fonseca realiza uma análise sobre a atuação da empresa no mercado, evidenciando a nova "dicotomia" que marca a produção cinematográfica brasileira, no início do século XXI:

> *"O cinema brasileiro está passando por uma segunda fase pós-Retomada. Após o deslumbramento do mercado – quando todo mundo fazia cinema, desde que se conseguisse chegar até os 'patrocinadores' – a realidade mostou-se (sic) dividida: de um lado um cinema que precisa sobreviver num mercado enxuto de investimentos da iniciativa privada, e do outro um cinema de sucesso e grandes bilheterias, ligado à Rede Globo. No meio cinematográfico só se fala dessa desigualdade, e já se chama o cinema sem a Globo de independente.* (Grifo nosso). *É onde estão 80% da produção e não mais que 20% da bilheteria"* (FONSECA, 2003, p. 26).

[5] Dados da Filme B (www.filmeb.com.br).

unesp

A afirmação de Fonseca é respaldada por dados de bilheteria de filmes brasileiros em 2003, da Filme B. Em dezembro, a mesma Revista de Cinema daria conta que dos seis filmes brasileiros mais assistidos naquele ano, os quatro primeiros colocados no *ranking* tinham participação da Globo Filmes em sua produção e distribuição. Somados os filmes **Lisbela e o Prisioneiro**, **Os Normais**, **Maria, a Mãe do Filho de Deus** e **Didi: O Cupido Trapalhão** obtiveram juntos mais de 8, 9 milhões de ingressos.

Os números gigantes, que representam mais de 40% dos ingresso vendidos para o cinema brasileiro, não levam em conta ainda **Carandiru**, de Hector Babenco, que também teve participação da empresa, e conseguiu ultrapassar a marca de 4, 7 milhões de bilhetes, desde que foi lançado em abril do mesmo ano; e filmes como **Casseta & Planeta: a Taça do Mundo é Nossa**, que chegou às telas em dezembro e, portanto, não teve sua participação no *ranking* contabilizada.

Os lançamentos da Globo Filmes são, em sua maciça maioria, ligados a autores, diretores, ou programas ligados a grade de programação da emissora, líder em audiência no País. Esta *"transformação dos produtos globais muito bem aceitos pelo público em filmes"* (Idem, Ibidem) em muito auxilia no sucesso das novas produções lançadas. A Globo repete no cinema a fórmula encontrada na década de 70 com o surgimento do grupo humorístico de TV **Os Trapalhões** – faziam parte da programação da emissora, aos domingos, no horário das 19 horas - que ao serem exibidos como filmes no cinema, nunca tiverem bilheteria inferior a 2 milhões de espectadores (RAMOS (Org.), 1987, p. 419).

O que a emissora realiza normalmente é adaptar para a telona, seus seriados de maior sucesso na TV, como ocorreu por exemplo não só com o humorístico Casseta & Planeta Urgente, mas também com **Os Normais,** que, antes de chegar ao cinema no início de 2004, foi exibido como seriado às sextas-feiras, ás 22h30, desde de junho de 2001(FIUZA (Org.), 2003, p. 701), tendo como protagonistas Fernanda Torres e Luiz Fernando Guimarães, os mesmos que interpretaram o casal central também no cinema.

A figura do diretor de TV Guel Arraes também surge como emblemática para se compreender esta nova linha de atuação da Globo, com seu braço cinematográfico. O diretor surge como figura central neste processo, em buscar a aproximação entre cinema e televisão. Não por acaso, a minissérie O Auto da Compadecida tem direção e adaptação para o cinema de sua autoria, bem como Lisbela e o Prisioneiro também foi dirigido por ele. Com elenco vindo da TV, o diretor brinca com a questão da linguagem

unesp

audiovisual migrar de um meio para o outro sem maiores dificuldades, ao mostrar a personagem título, interpretada por Débora Falabella, como uma "aficionada" por cinema hollywoodiano das décadas de 40 e 50.

Não por acaso, na direção-geral da Globo Filmes se encontra hoje Daniel Filho, que ainda no início da expansão da emissora no final dos anos 60, ao lado de Boni, ajudou a idealizar e implantar o "padrão Globo de produção". Para Filho, *" a interação entre cinema e televisão finalmente está acontecendo. São linguagens parecidas – se não foram iguais(...)* (FILHO, 2001, p. 354).

A proposição do diretor não deixa de ter lógica. Ao longo do processo de Retomada do cinema brasileiro, é fato que um sem-número de filmes buscaram se aproximar da linguagem e estética televisual, seja por meio do elenco, encabeçado por astros da Globo, ou por tentar reproduzir visualmente o padrão de produção de imagens da emissora, bem como sua estrutura narrativa clássica – começo, meio e fim – para contar histórias.

Ocorre que o lançamento, em agosto de 2002, do filme **Cidade de Deus**, com direção de Fernando Meirelles e co-direção de Katia Lund, colocou em xeque a tentativa da Globo de implantar seu padrão televisual no cinema de forma irrevogável. Sim, o filme, adaptado do romance homônimo de Paulo Lins, também teve como produtor associado Daniel Filho e co-distribuição da Globo Filmes e claro que se apoiou no *"toque de Midas"* da emissora que divulga os filmes em sua programação e em comerciais, dando o *"devido destaque aos olhos e ouvidos dos espectadores"*(FONSECA, 2003, p. 26).

Porém, os rumos que **Cidade de Deus** tomou, conseguindo mais de 3, 2 milhões de pagantes desde de seu lançamento, influenciaram a emissora do Jardim Botânico. Uma das provas mais diretas desta afirmação, é que a Globo colocou no ar em outubro de 2002 o seriado **Cidade dos Homens** , desenvolvido pela **O2,** produtora de Meirelles, também responsável por Cidade de Deus, e repetiu a experiência, devido ao sucesso de audiência, em outubro de 2003, com novos episódios.

Forja-se assim, um novo tipo de hibridismo-dialógico entre cinema e televisão que supera as intersecções entre os meios vistos até agora no Brasil e admite, seja pela linguagem, pela estética ou pela invenção de novas tecnologias, um novo relacionamento entre eles. Não por acaso, o crítico de cinema Luiz Zanin Oricchio defende que o filme marca o *"epílogo simbólico de um ciclo"*(ORICCHIO, 2003, p. 24), iniciado em 1995 com Carlota Joaquina: Princesa do Brazil, de Carla Camurati.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

O autor justifica este marco alegando que Cidade de Deus é atípico por várias razões, entre elas, o fato do filme ter sido financiado em apenas 10% de seu valor pelas Leis de Renúncia Fiscal de Incentivo à Cultura. Mas, mais do que isto, o que impressionou Oricchio foi o recorde de bilheteria que o filme atingiu no período, suplantando todos os outros filmes, desde de1995, inclusive os de apelo mais comercial, como os de Renato Aragão (Didi) e a apresentadora infantil Xuxa.

Como enfaticamente escreve o crítico, Cidade de Deus, *"revogou uma série de preconceitos tidos como verdades absolutas, comunicou-se com o público abordando um tema de caráter social, cm elenco de atores negros, até então desconhecidos e agora já contratados pela televisão"*. (Idem , Ibidem).

O filme já entrou para a história do cinema brasileiro, estando sua própria história ainda em curso, como mostram os acontecimentos que o circundam, com a recente e algo inesperada indicação ao Oscar em quatro categorias, em fevereiro de 2004, um ano e meio após ter sido lançado comercialmente no Brasil.

ATO II
(Ou Confrontação)

"Analisar um filme é antes de mais nada ...decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebe a olho nu, pois são tomados pela totalidade (...)" **(VANOYE, 1992, p. 15).**

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

Seqüência 5

Cidade de Deus, filme de todos os Homens



Em que se mostram as origens literárias do filme dirigido por Fernando Meirelles, objeto de estudo, bem como histórias de sua pré- produção e se explica o "cadafalso" da Estética Publicitária no Cinema Brasileiro Contemporâneo, do qual o longa-metragem foi vítima.

unesp

Em 30 agosto de 2002, o diretor de comerciais para a televisão e de cinema Fernando Meirelles, ao lado de Kátia Lund, inscreve seu nome na história recente de nossa cinematografia ao lançar para o Brasil, e posteriormente para mais 62 países do mundo, o filme **"Cidade de Deus",** que se passa no bairro carioca homônimo, localizado a 30 km do Centro do Rio de Janeiro, entre as décadas de 60 e 80.

Obviamente a história do bairro periférico carioca, fundado em 1966, pelo governo militar, para abrigar desabrigados de enchentes que ocorreram o Rio naquela época - e que nos dias atuais tem Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) 0,65, comparado ao de Honduras, um dos países mais miseráveis de todo o continente americano (FERNANDES, 2002, p.81) - teve suas filmagens propiciadas pelo bom momento que o cinema brasileiro vivia (e ainda vive), no então governo de Fernando Henrique Cardoso, que termina seu mandato presidencial quatro meses após o lançamento do longa-metragem.

Paulistano, consagrado no meio publicitário, sendo um dos sócios da produtora de comerciais **02** - a maior do País, produzindo em média de 25 a 30 filmes publicitários por mês (CAETANO, 2002, p. 37) - Meirelles decidiu adaptar o livro homônimo de Paulo Lins, lançado em 1997, pela **Companhia das Letras** (PAIVA, 2002, p.1) , devido ao lado *"antropológico"* da obra. Em entrevista ao jornalista Hermes Leal, no mês de lançamento do filme, o diretor declarou que a ficção de Lins, que viveu boa parte de sua vida no conjunto habitacional, levou-o a descobrir uma sociedade fechada, um cultura com leis, regras e códigos próprios e que também fazem parte do Brasil. (LEAL,2002, p. 14).

Na visão do cineasta, o Brasil estaria dividido em dois socialmente, o dos "excluídos" e da "sociedade"; e que um "*estado paralelo"* se criou, liderado pelos traficantes, onde ocorre uma guerra civil urbana não declarada, mas que *"deve descer até a cidade"* (MEDONÇA FILHO, 2002, p. 2). É exatamente este universo *"desconhecido inclusive pela grande maioria dos cariocas"* (FERNANDES, 2002, p. 81) que o filme apresenta.

Meirelles, que antes de Cidade de Deus havia dirigido apenas os longas **Menino Maluquinho 2,** de 1996, e **Domésticas,** de 2001, e o curta-metragem **E no meio passa um trem ,** de 1998, para o cinema, conseguiu, com seu filme, um verdadeiro prodígio: trazer de volta a polêmica e o debate para o cinema brasileiro, polarizando a crítica, os

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

intelectuais e os realizadores cinematográficos, que desde do lançamento de **Cidade de Deus** se dividiram entre os que julgam a obra "genial" e os que a "odeiam".

Esta polarização, como se mostrará no decorrer desta dissertação, em muito estará ligada a grupos que defendem veementemente a permanência de um processo de produção e estética fílmica que estejam diretamente relacionados com o Cinema Novo e, principalmente, aos preceitos formulados por Glauber Rocha no manifesto **Uma Estética da Fome**, de 1965.

Cidade de Deus, embora realizado por um publicitário e co-produzido pela Globo Filmes, manterá peculiaridades que os distinguiram de outros filmes ligados à produtora de cinema da maior emissora de TV aberta do País e de outras produções da retomada.

Dos recursos financeiros para a realização do filme, orçado em US$ 3,3 milhões (CAETANO, 2002, p.37), até sua histórica participação no Oscar de 2004, levando o Brasil concorrer a quatro estatuetas em categorias inéditas – diretor, roteiro adaptado, fotografia e montagem – Cidade de Deus contraria a trajetória da maioria dos filmes brasileiros, possibilitando um diálogo mais direto com os espectadores, mesmo se tratando de um filme de temática tão indigesta, como a que cerca a vida da maciça maioria dos habitantes não só dos morros cariocas, mas de boa parte da população que vive em áreas marginalizadas dos grandes centros urbanos do Brasil.

Como observa o jornalista Almir de Freitas sobre o filme:

> *"Apegando-se mais à verossimilhança da narrativa interna e ao impacto das imagens, supera em muito o que se tem feito recentemente nas produções do gênero, que só fazem reproduzir uma ladainha oca, vazia e (...) ruim como cinema . (...)Nessa abertura que Cidade de Deus dá, há espaço inclusive para o banal, em que há humor, alegria de criança, desejo adolescente por sexo, vislumbre de felicidade, amor – todas aquelas coisas sem as quais o ser humano não passa, em qualquer obra de arte, de um amontoado irritante de clichês. É aí então que, ainda que por um modo difuso, estabelece-se um diálogo entre filme e espectador, em que uma identificação de personagens de dois mundos tão radicalmente diferentes se faz possível"* (FREITAS, 2002, p. 57).

O mais interessante é que o filme, como aponta a jornalista Isabela Boscov, mudou a *"geografia"* da exibição cinematográfica brasileira, atualmente atrelada a bairros nobres e *shoppings centers* das grandes cidades, levando –o para os cinemas de áreas populares. Com quatro semanas de exibição, Boscov notou que *"boa parte da legião de interessados nessa história de tráfico e sobrevivência na favela vem da*

unesp

periferia das grandes cidades" (BOSCOV, 2002, p. 132) e que o público ia ao cinema ver o filme nos dias da semana quando *"o ingresso é mais barato"*.

Seria necessário um estudo sociológico de campo para poder afirmar categoricamente que as afirmações da repórter estão corretas quanto ao perfil do público que assistiu Cidade de Deus nos cinemas, na época de seu lançamento. O número de ingressos vendidos, que ultrapassou os 3 milhões, infelizmente não distingue o espectador por sua classe social ou nível educacional.

Nada, porém, é mais surpreendente em Cidade de Deus do que o processo de seleção do elenco. Segundo informações divulgadas pela **Folha On Line,** praticamente todos os 60 atores principais, 150 secundários e 2, 6 mil figurantes (a maior parte de crianças e adolescentes) foram recrutados em favelas cariocas, em um processo que envolveu o grupo **Nós do Morro**, localizado na favela do Vidigal, dirigido por Guti Fraga. (2002, p. 1).

A exceção fica por conta da participação do ator Matheus Nachtergaele, um dos expoentes da Retomada do cinema brasileiro, que no filme interpreta o traficante Sandro Cenoura, personagem responsável por deflagrar a guerra pelo poder na favela, no final dos anos 70. Fernando Meirelles convidou Nachtergaele para integrar o elenco do filme ainda em 1997, quando tudo ainda era projeto e o ator não havia se tornado famoso.

Após 40 dias e mais de 2 mil entrevistas gravadas, os 400 finalistas a atores principais participaram de uma oficina batizada **Nós do Cinema.** As optar pela escolha de atores não-profissionais, e portanto desconhecidos do grande público, a produção do filme muito se aproximou do Neo-realismo cinematográfico italiano do pós-Guerra, feito essencialmente por rostos do povo[1].

Meirelles comenta que *"trabalhar com elenco amador foi uma das primeiras decisões que tomou ao resolver fazer Cidade de Deus"*. O diretor justifica sua decisão por acreditar que apenas jovens que conhecessem bem aquele universo poderiam dar um tom verossímil ao filme. (MEIRELLES (Org.), 2003, p. 200). Mais do que o verossímil, o cineasta e Kátia Lund apostaram no poder de improvisação do elenco, construindo os diálogos do roteiro conforme as cenas iam sendo ensaiadas com a preparadora de atores Fátima Toledo.

A experiência, além de revelar talentos como de Leandro Firmino da Hora, que no filme interpreta o temido traficante **"Zé Pequeno"** em sua fase adulta, e dos atores

---

[1] Para maiores informações acesse o site www.cidadededeus.com.br .

unesp

mirins Douglas da Silva - Dadinho ou Zé Pequeno na infância –e Darlan Moreira, que já protagonizaram duas edições da minissérie Cidade dos Homens, veiculadas pela rede Globo de Televisão, formou a ONG **Nós do Cinema,** iniciativa de parte dos ex-integrantes do elenco do filme, que vem realizando curtas de ficção e filmes institucionais no mercado audiovisual carioca. (SANTOS, 2004, p. B-2).

Neste processo da formação da ONG tem destaque a participação da co-diretora Kátia Lund, que não só continuou as oficinas de técnicas de fotografia, edição, som e arte para cinema, como ajudou financeiramente o grupo para que eles prosseguissem. Com medo que os integrantes do filme tivessem o mesmo destino que Fernando Ramos da Silva, que interpretou "Pixote" no filme de Hector Babenco, em 1980, sendo assassinado em 1987, em fuga de um assalto, a co-diretora contratou desde um primeiro momento psicólogos, para minimizar os impactos que a fama momentânea pudesse causar nos jovens e deu continuidade aos trabalhos iniciados com o Nós do Cinema (MENDONÇA FILHO, 2002, p. 5).

Uma história que não é apenas ficção

> *"Em seguida, moradores de várias favelas e da Baixada Fluminense habitavam o novo bairro, formado por casinhas fileiradas brancas, rosa e azuis. Do outro lado do braço esquerdo do rio, construíram Os Apês, conjuntos de prédios de apartamentos (...) Os tons vermelhos do barro cozido batido viam novos apês no corre-corre da vida, na disparada de um destino a ser cumprido"* (LINS, 2002, p. 17).

O relato de Paulo Lins logo nas primeiras páginas do romance Cidade de Deus, embora sejam ficção, tem uma grande ligação com o cotidiano do local. O escritor foi morar na década de 60, no conjunto habitacional que dá nome ao livro e ao filme de Meirelles. Tinha oito anos e acompanhou, como testemunha ocular, a formação e a degradação do bairro, até se mudar de lá em meados da década de 80. (PAIVA, 2002, p. 1).

Formado em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ – o autor conseguiu uma bolsa de iniciação científica da CNPQ para pesquisar a criminalidade em Cidade de Deus. O projeto do qual participou fazia parte de uma pesquisa mais abrangente sobre o conjunto habitacional, comandada pela antropóloga Alba Zaluar.

unesp

Lins publicou a primeira versão de seu romance em 1997, baseado em suas recordações e nos resultados das pesquisas realizadas para o projeto de Zaluar. O fato de ter morado no local, que se transforma, com o passar do tempo, em um verdadeiro gueto, isolado da "Cidade Maravilhosa", devido ao precário sistema de transporte coletivo que não facilitava o acesso de seus moradores as bairros nobres da capital fluminense, dá ao livro um tom singular, por vezes bastante complexo de ser compreendido para quem nunca viveu em um conjunto habitacional periférico.

O autor declarou a Marcelo Rubens Paiva, na época em que o romance chegou às prateleiras das livrarias, que escreveu o romance baseado nas entrevistas que realizou para o projeto, revelando que em sua obra a personagem central é a comunidade. *"Os fatos mais horríveis do livro são verdadeiros. Mas tem fantasia"* , observa ele. (PAIVA, 2002, p. 1).

Esse verdadeiro "hiperrealismo" que tece a prosa literária em Cidade de Deus foi muitas vezes criticado por intelectuais e jornalistas, que não conseguiam compreender a estrutura narrativa criada pelo autor que conjuga narração em terceira pessoa, em português "culto" e primoroso, a diálogos entre os personagens, marcados pela gíria do lugar que inspirou a obra.

Tal característica literária leva Michel Laub a observar, de maneira equivocada, que *" Cidade de Deus tropeça freqüentemente numa prosa mal-resolvida, que não se decide entre o tom empostado e a gíria de seus personagens"* (LAUB, 2002, p. 50). Todavia, o mesmo crítico observará que *"o romance é um panorama vigoroso e fragmentado da vida na favela que lhe dá título, traçado na esteira de inúmeras trajetórias individuais"* (Idem, Ibidem).

É justamente esse panorama, traçado em um livro que vendeu apenas 12 mil exemplares por ocasião de seu lançamento pela editora **Companhia das Letras** , quando ainda era um "calhamaço" de 550 páginas, que tornavam a fruição da narrativa um pouco lenta demais para os parâmetros da literatura contemporânea, que instigou o imaginário do então diretor de comerciais e ex-videomaker Fernando Meirelles.

O diretor, formado em Arquitetura e Urbanismo na USP, aprendeu a manejar uma câmera – de vídeo, não de cinema – no início dos anos 80, quando ao lado de colegas de universidade fundou a **Olhar Eletrônico,** que tinha, como recorda o bem-

unesp

humorado Marcelo Tas, ex-sócio de Meirelles na empreitada, *"o simples objetivo de mudar a história do audiovisual no mundo"* (informação verbal)[2].

Com carreira consolida no final dos anos 90, o diretor leu o romance de Lins, como ele próprio confessa, por insistência de sua sócia na produtora O2, Andrea Barata Ribeiro, uma das primeiras a querer que ele adaptasse a obra literária para o cinema. Reticente a princípio, Meirelles terminou a leitura já com o livro cheio de anotações nas bordas e *" com a relação de locações e personagens anotadas na contracapa"* (MEIRELLES (Org.), 2003, p. 9).

Era o início de um processo de cinco anos, que resultaria em um filme que ainda está deixando marca de sua trajetória na história do cinema e da cultura brasileira. Como observa o ex-cineasta e hoje articulista Arnaldo Jabor, *"Cidade de Deus faz balançar nossa sensação de 'normalidade',* o que em sua visão transforma cada brasileiro das classes mais abastadas em *"uma platéia de culpados"* (JABOR, 2002, p. D-8), frisando, como já foi observado anteriormente, que no longa o *"documento invade a ficção"*.

Jabor também alerta para o fato de que Cidade de Deus não conta simplesmente o que aconteceu, mas mostra o que está acontecendo agora. A onda de violência que cada dia mais assola o Rio de Janeiro prova que o articulista infelizmente continua "coberto de razões" em sua interpretação sobre o filme.

Uma nova cultura, vinda das favelas e das periferias surge. Os moradores destes ambientes desenvolveram uma cultura peculiar e uma forma de organização social em que o Estado de direito, conforme estabelecido na Constituição Federal de 1988 tem pouca ou praticamente nenhuma importância. O poder para os despossuídos emana de outras fontes, códigos e valores e, como ressalta Jabor, os marginalizados já *"se 'conscientizaram' sozinhos, em outra direção"*.

É sobre esse "mundo" que surge longe do "asfalto" e com regras absolutamente claras, para quem cresceu nele, mas um tanto quanto complexas para os que detém o padrão "classe média" de assimilar a realidade que versa o livro de Paulo Lins e o filme de Meirelles, Lund e os meninos esquecidos pelos homens na Cidade de Deus.

Analisar o filme em sua linguagem e estética é apenas uma maneira tosca de tentar penetrar neste novo mundo que se anunciou nos anos 60 e que hoje invade não só

---

[2] Em entrevista concedida ao autor em 24 de janeiro de 2004, durante a 7ª Mostra de Tiradentes de Cinema.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

as películas do cinema brasileiro, mas as calçadas, os shoppings e os gabinetes oficias, mesmo quando insistentemente tentamos ignorá-lo.

"Cadafalso" da estética publicitária

Contudo, antes de qualquer análise mais aprofundada é necessário assinalar, além do impacto do filme na sociedade brasileira, bem como seu próprio percurso dentro da história recente do cinema nacional, as principais críticas e acusações feitas sobre a obra. Sem maiores parâmetros ou rigores, por exemplo, o longa foi acusado, entre outras coisas, de *"espetacularizar a violência"* e de não mostrar as causas históricas e sociais do tráfico de drogas ter invadido gradativamente , entre os anos 60 a 80, o conjunto habitacional que dá nome ao filme, ausência esta comemorada pelo historiador e brasilianista Matthew Shirts, em artigo publicado em O Estado de S. Paulo, onde escreve que *"a ausência de um discurso explicativo da miséria é um alívio. Duvido que o espectador queira ou precise de didatismo hoje em dia"* (SHIRTS, 2002, p. D-10).

Tais acusações só reforçam na verdade a necessidade de se analisar o filme mais profundamente, ao que concerne às questões de linguagem e estética que marcam não só Cidade de Deus, mas boa parte da atual produção audiovisual brasileira.

Porém, antes disto, é preciso refutar a acusação mais recorrente sobre o filme, que diz respeito a "estética publicitária" que impera em suas imagens, ritmo, montagem e finalização. Enganos gerados devido a uma interpretação superficial, e em parte bastante tendenciosa, feita no calor das discussões que marcaram o lançamento de Cidade de Deus e que podem embotar a análise que se seguirá.

A questão do predomínio de uma "linguagem e estética publicitárias" deve ser prioritariamente eliminada, mesmo porque há um erro de pressuposto primário em sua formulação. Toda e qualquer forma publicitária, seja ela veiculada na televisão, rádio, meios impressos, ou outros quaisquer, visa sempre a mensagem mais unívoca possível, para catalisar a venda de um determinado produto para o público.

O articulista e professor universitário Marcelo Coelho, do jornal Folha de S. Paulo, observa com bastante propriedade que *"não há eufemismo publicitário em 'Cidade de Deus'. A extrema competência técnica do diretor não recai (...) em*

unesp

formalismo ou exibição" (COELHO, 2002, p. E-10). E acrescenta que *"por mais que as cenas do filme sejam virtuosíssimas, não estão servindo para embelezar a realidade"* , não se apoiando, segundo visão do autor, no *"gozo estético"* do espectador, nem tão pouco em seu *"gozo moral"*, que, para Coelho, levaria o filme a uma solução do tipo *"mocinhos X bandidos"*, bastante próxima ao desenvolvimento dos filmes de ação americanos e que não ocorre em Cidade de Deus.

Quanto menos leituras e interpretações por parte dos espectadores quando o assunto é comercial de televisão, por exemplo, melhor. Uma mensagem deste gênero certamente terá fracassado em seus objetivos se, ao final da propaganda o espectador tiver dúvidas do que estava sendo anunciado para ser vendido. A própria questão do subliminar, tão debatido quando o assunto é publicidade, só faz sentido se usado para reforçar o estreitamento de interpretações possíveis da propaganda perante o público.

Na via contrária, pluralidade de "leituras" e interpretações é justamente o que Cidade de Deus mais oferece aos espectadores. Não há respostas prontas ou morais consolidadas no filme. Assisti-lo é ter a sensação de ter se deparado com o caos social, apresentado todos os dias pela mídia brasileira em seu estado mais bruto. Não há respostas prontas e é isto justamente que possibilita uma infinidade de interpretações sobre o filme, nas mais diversas áreas do conhecimento.

Outro ponto (falho) referente a questão de Cidade de Deus ser dominado por uma estética publicitária diz respeito ao desconhecimento das técnicas utilizadas para a realização de nossos atuais comerciais de televisão. É o próprio diretor Fernando Meirelles, do alto de sua experiência de direção de filmes publicitários, que explica:

> *"Se há uma coisa que não se pode generalizar é sobre (...) comerciais. Já fiz comerciais em super-8, em DV, em 16 mm chacoalhando a câmera, e também usando Panavision e negativo com baixa sensibilidade para conseguir um resultado que saltasse da tela. Não existe "fotografia de comerciais". A publicidade aceita e incorpora tudo com grande velocidade. A idéia de comerciais 'limpinhos' acabou faz tempo".* (LEAL, 2002, p. 14).

A explicação do diretor, que passa por uma série de referências técnicas de suportes para a captação e finalização de comerciais audiovisuais, veiculados prioritariamente nas emissoras de TV, revela que na verdade não foi a publicidade que "contaminou" o cinema ou a televisão, mas justamente o contrário. A lógica mercantil sempre buscará formatos já consagrados para seduzir cada vez mais o público e, claro

unesp

que esta premissa cabe perfeitamente quando o assunto é justamente o suporte pelo qual as empresas anunciam seus produtos.

É preciso também ressaltar que, desde a década de 80, o vídeo, enquanto suporte tecnológico, possibilitou uma série de experiências que posteriormente "contaminariam" a publicidade brasileira veiculada em cinema e televisão. Como assinala a professora Ivana Bentes, no artigo **Vídeo e Cinema: Rupturas, Reações e Hibridismo**, *"os filmes publicitários iriam se alimentar da linguagem do cinema, filmando em película, buscando a qualidade da imagem analógica e o "estilo cinema": o filme em preto-e-branco, a referência aos gêneros consagrados, a temas e á dramaturgia cinematográfica"* (MACHADO (Org.), 2003, p. 128).

Embora a intelectual defenda que hoje, devido a digitalização do processo cinematográfico como um todo, este percurso tenha se invertido, os filmes lançados continuam sofrendo muito mais influências da ficção televisual do que da publicidade. De fato, a professora tem razão ao constatar que *"tendo a publicidade incorporado a finalização eletrônica e os processos digitais cerca de 20 a 10 anos antes do meio cinematográfico, seus diretores, fotógrafos e editores puderam experimentar e dominar estes processos lentamente incorporados pelos cineastas"* (Idem, Ibidem).

O próprio Fernando Meirelles, que fez parte da geração de videomakers paulistas, revolucionando o uso desta linguagem no Brasil, não nega este fato e acrescenta que *"os diretores, fotógrafos e montadores de publicidade tiveram por todos estes anos (...) diversas ferramentas com as quais os cineastas não podiam contar"* (LEAL, 2002, p. 15).

Ocorre que, antes de ser incorporado à linguagem publicitária, as novas experiências estéticas e de linguagem aprendidas com os videomakers influenciaram as obras de ficção da televisão e só posteriormente, portanto, o novo cinema brasileiro, como esclarece a jornalista e professora da Universidade Católica de Pernambuco, Yvana Fechine.

Mais do que esta indicação, a intelectual sublinha a importância dos trabalhos em vídeo realizados nos anos pela produtora **Olhar Eletrônico,** do qual Fernando Meirelles fazia parte, para que uma nova linguagem surgisse nas grades de programação das principais emissoras de TV aberta do Brasil. Comenta ela que:

> *"Reconhecida historicamente como uma das primeiras experiências de parceria entre a televisão comercial e a produção videográfica independente no Brasil, a produtora Olhar Eletrônico foi criada em 1981(...) atendendo a demandas básicas do vídeo (a crítica aos meios)*

unesp

> *e da televisão (o entretenimento), os trabalhos da Olhar Eletrônico propunham, antes de mais nada, uma paródia a propostas, personagens e procedimentos da própria TV"* (MACHADO (Org.), 2003, p. 92).

O resgate feito pela professora, dando conta que os vídeos produzidos pela Olhar Eletrônico, que posteriormente se tornaram programas, foram veiculados em emissoras como a TV Gazeta de São Paulo e a extinta TV Manchete, funcionam como índice do que ocorreria com a linguagem televisual nos anos 80. Se a experimentação não chegou aos principais produtos ficcionais das emissoras – leia-se telenovelas –, atingiu outros formatos, como os seriados e programas humorísticos, para depois, finalmente, ser absorvido pela publicidade.

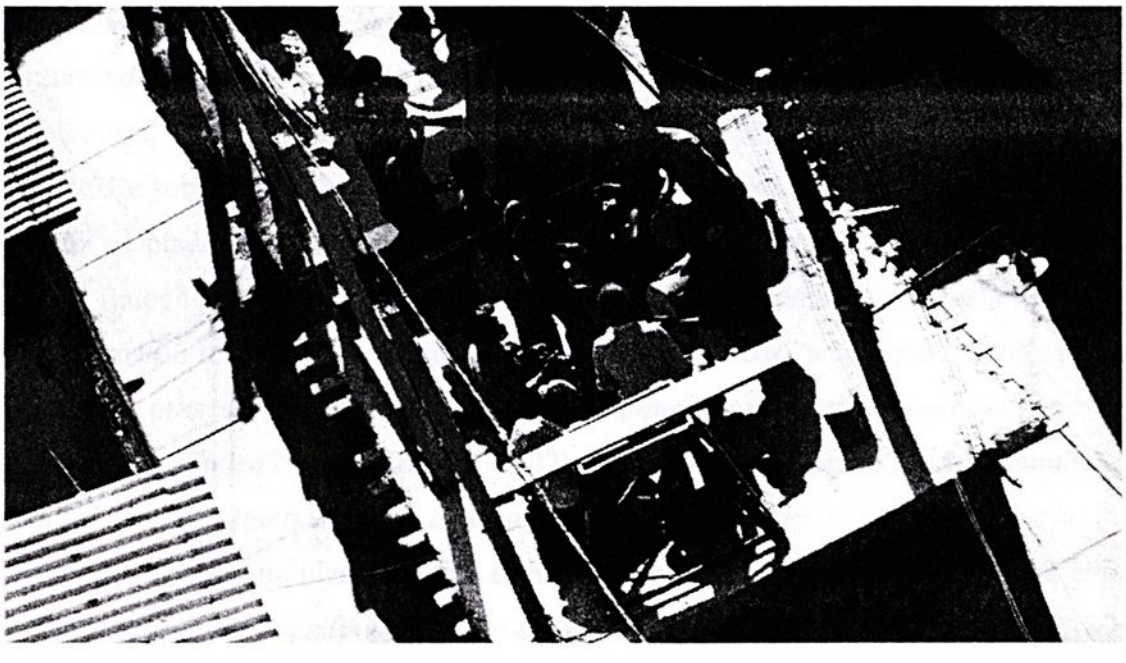
Daí decorre a sensação equivocada de que a publicidade influenciou esteticamente a televisão e o cinema, quando justamente o contrário ocorreu. A diferença é que as produtoras de comerciais, apoiadas em toda a tecnologia de ponta, utilizariam cada vez mais os recursos para modificar rapidamente a estética publicitária, enquanto os produtos de televisão e os filmes para cinema seriam mais parcimoniosos em seu uso.

Como declara o próprio Fernando Meirelles, em entrevista a Maria do Rosário Caetano, *"a principal vantagem da publicidade foi a possibilidade de praticar com o equipamento de cinema"* (CAETANO, 2002, p. 37), mostrando mais uma vez que foi a sétima arte que influenciou os comerciais contemporâneos e não ao contrário.

unesp

Seqüência 6

Transmutações, Hibridismos, Dialogismos e Diegese



Em que se apresentam os principais conceitos e teorias utilizados para a análise do filme Cidade de Deus, como o Híbrido sugerido por Marshall McLuhan e a teoria do Dialogismo, desenvolvida pelo russo Mikhail Bakhtin. (Equivalente ao Corpo Teórico Referencial)

unesp

Antes de se iniciar a análise do filme Cidade de Deus, de Fernando Meirelles, é necessário que alguns conceitos que serão largamente utilizados para a "interpretação" do filme sejam apresentados, bem como os intelectuais que os formularam, facilitando e simplificando assim a leitura deste trabalho.

Como frisa a professora Anna Maria Balogh, da ECA-USP, em seu livro **Conjunções Disjunções e Transmutações – da Literatura ao Cinema e a TV**, citando o cinema brasileiro, *"nossa filmografia é extremamente rica em adaptações"*. (BALOGH, 1996, p. 24). A professora, em seu trabalho, desenvolveu um extenso estudo sobre a transformação de **Vidas Secas** – livro do escritor da 2ª Geração Modernista, Graciliano Ramos – para as telas do cinema por Nelson Pereira dos Santos, em 1963 e sobre a adaptação de **Grandes Sertão: Veredas,** obra de Guimarães Rosa que foi adaptada para a televisão, em formato de minissérie, em 1985, pela Rede Globo.

Balogh parte do princípio que aquilo que nos meios audiovisuais brasileiros, seja ele cinema ou televisão aberta, convencionou-se denominar "adaptação" nada mais é do que um processo de *"tradução intersemiótica que tem no roteiro o mediador entre o literário e o fílmico"* (Idem, Ibidem, p. 22), frisando que no Brasil *" a transmutação tem sido uma constante, tanto no cinema quanto na TV(...)"*.

O conceito intersemiótico é entendido pela professora ao longo de sua obra como *"relação entre as linguagens co-presentes na transmutação (literária, fílmica e televisual)(...)"* (Idem, Ibidem, p. 27). Partindo deste pressuposto e deslocando seu foco do "diálogo" entre o audiovisual e o literário para o diálogo entre as diferenças e semelhanças – ou disjunções e conjunções como conceitua a professora - entre os meios audiovisuais brasileiros, é necessário primeiramente que se estenda a questão desta "tradução intersemiótica" não só para o cinema e a televisão aberta, mas também para as manifestações que usaram o vídeo como suporte na história do audiovisual nacional.

Isto posto, torna-se mais fácil traçar um arcabouço teórico-intelectual para analisar o filme **Cidade de Deus**, objeto de estudo deste trabalho. Diferentemente da professora Balogh, que parte das obras audiovisuais em suas análises para chegar às obras literárias que as originaram, o percurso aqui seguido parte da obra fílmica e busca estabelecer relações entre os meios audiovisuais brasileiros no âmbito da ficção – cinema, televisão, vídeo - visando encontrar as disjunções e conjunções existentes entre eles.

unesp

É preciso deixar claro que os conceitos de conjunção e disjunção são notoriamente emprestados de Balogh, para quem as conjunções seriam a *"significação como resultante de percepção simultânea de similaridades"* (Idem, Ibidem, p. 45) e as disjunções, as diferenças encontradas quando se comparam obras de um meio para o outro que tem mesma matriz ficcional.

Enveredando por essa linha de raciocínio, a obra literária de Paulo Lins que originou o filme de Fernando Meirelles deixa de ocupar lugar primordial na análise que se segue e passa a ser utilizada como fonte comparativa em pontos específicos, tais como estrutura narrativa e composição de personagens. As disjunções apresentadas entre filme e livro passam a ter mais importância para que se possa entender a linguagem audiovisual que hoje se forma no Brasil do que as conjunções.

Por entender o "audiovisual" como um sistema complexo em que estão presentes linguagens variadas que unem o verbal ao visual – como já indica o próprio termo – fez-se necessário criar um procedimento de análise que busca seus pilares em Marshall McLuhan e Mikhail Bakhtin, dois intelectuais do século XX, elegendo teorias gerais que "contaminaram" toda a produção intelectual destes pensadores ao longo de suas vidas.

Pensador dos impactos das tecnologias e inventos na percepção e no modo de vida do próprio homem, McLuhan nem sempre foi devidamente compreendido pelos meios intelectuais brasileiros. De origem canadense, o intelectual se radicou nos Estados Unidos, publicando em 1964 a obra que resumiria as linhas mestras de suas teorias. **Understanding Media: The Extensions of Man,** livro que no Brasil recebeu o título equivocado de **Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem,** publicado pela primeira vez aqui em 1977. (Informações Verbais).

Com tradução de Décio Pignatari, o título pode ser considerado um erro pois não dimensiona as reais observações de McLuhan para quem *"as conseqüências sociais e pessoais de qualquer* (grifo nosso) *meio – ou seja de qualquer uma das extensões de nós mesmos – constituem o resultado do novo estalão introduzido em nossas vidas por uma nova tecnologia (...)"* (McLuhan, s/d, p. 21).

Embora o tradutor tenha se fixado nos meios de comunicação como ponto central da obra, o autor principia suas análises pelo processo primordial de comunicação, ou seja, a fala e, ao longo de sua obra, analisa como invenções como as estradas, o dinheiro, o vestuário, entre tantas outras, modificaram a percepção humana

unesp

ao longo da história até culminar na Aldeia Global, expressão muito difundida e largamente utilizada neste primórdio de Terceiro Milênio.

Para a análise do filme Cidade de Deus emprestamos como ponto central da teoria mcluhaniana o conceito de **Hibridização,** ou, *"inter-relação entre os meios"* (Idem, Ibidem, p. 67). Segundo McLuhan, *"o cruzamento ou hibridização dos meios libera grande força ou energia (...) oferecendo uma oportunidade especialmente favorável para a observação de seus componentes e propriedades estruturais"* (Idem, Ibidem).

O intelectual vai além frisando que:

> *"O híbrido, ou encontro de dois meios, constitui um momento de verdade e revelação, do qual nasce a forma nova.(...) O momento do encontro dos meios é um momento de liberdade e libertação do entorpecimento e do transe que eles impõem aos nossos sentidos"* (Idem Ibidem p. 75).

O híbrido, dentro da visão de McLuhan, se torna, assim, um instrumento bastante pertinente e eficaz para analisar as influências que a televisão e o cinema brasileiro exerceram mutuamente um sobre o outro desde a última década do século XX, à medida que corresponde ao exato inter-relacionamento de meios, do qual versa as proposições do intelectual.

Se para McLuhan toda a questão dos híbridos está originalmente voltada à questão do inter-relacionamento de linguagens, criadas a partir da invenção de novas tecnologias, dando às pesquisas do intelectual um caráter mais voltado à forma e ao suporte destes meios, o russo Mikhail Bakhtin e sua teoria sobre o **Dialogismo** de obras artísticas tocam com maior profundidade a questão referente ao conteúdo das mesmas.

O desenvolvimento do conceito de dialogismo foi trabalhado pelo russo desde de seus trabalhos iniciais, ainda na década de 20, até sua morte em 1975. Ao longo do processo, Bakhtin acrescentou e eliminou elementos para a elaboração da teoria dialógica. Em **O Discurso no Romance**, texto escrito entre 1934 e 1935, o intelectual argumenta que:

> *"A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar com ele, de uma interação viva e tensa. Apenas o Adão mítico que chegou com a primeira palavra num mundo virgem, ainda não desacreditado, somente este Adão podia realmente evitar por completo esta mútua-orientação dialógica do discurso alheio para o objeto. Para o discurso humano, concreto e histórico, isso não é possível: só em certa medida e convencionalmente é que pode dela se afastar."* (BAKHTIN, 2002, p. 88).

unesp

Vale destacar que para o autor russo, o discurso era verdadeiro sinônimo de enunciação humana, marcado ou não pela mediação tecnológica. O próprio Bakhtin ressalta também que:

> *"O enunciado (...) surgido de maneira significativa num determinado momento social e histórico, não pode deixar de tocar os milhares de fios dialógicos existentes, tecidos pela consciência ideológica em torno de um dado objeto de enunciação, não pode deixar de ser participante ativo do diálogo social. Ele também surge deste diálogo como seu prolongamento, sua réplica(...)"* (Idem, Ibidem p. 86).

Ao entrelaçar os conceitos de discurso e enunciado como legítimas expressões das sociedades organizadas, Bakhtin também abre passagem para que sua teoria, originalmente elaborada a partir da análise de clássicos da literatura universal, seja também estendida e aplicada a todas as outras formas de expressão e linguagem artísticas, científicas ou cotidianas.

Não permitir que a teoria dialógica do autor seja estendida a outras manifestações é, certamente, negar à própria teoria em sua essência e desprezar toda "intertextualidade" hoje encontrada em forma de paráfrase ou paródia em livros, obras de arte, filmes, espetáculos teatrais, entre outros.

Bakhtin escreve na obra **Da Pré-História do Discurso Romanesco,** de 1940: *"Todo híbrido estilístico é, em certa medida, dialogizado. Isto significa que as linguagens, que nele se cruzam, estão relacionadas uma com as outras, como réplicas de um diálogo; trata-se de uma luta entre linguagens e entre estilos de linguagens"* (Idem, Ibidem, p. 390).

Como observa o professor Milton José Pinto, *'nas imagens encontramos intertextualidade, enunciadores e dialogismo, tal como nos textos verbais"* (PINTO, 2002, p. 37). Segundo este autor, *"as artes desde o final do século XX, pintura(...) teatro, cinema e a mídia(...), fazem um uso extensivo da citação e da paródia nas imagens".*

A própria estrutura narrativa aristotélica – já discutida anteriormente neste trabalho - largamente utilizada tanto pela literatura quanto pelos meios audiovisuais brasileiros, reforçam a noção da migração do dialogismo do romance para outros meios e conseqüentemente linguagens. Se os romances, como defende de maneira veemente Bakhtin durante toda sua obra, são essencialmente dialógicos e polissêmicos, o mesmo

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

pode se dizer dos filmes e outras manifestações visuais. Também não há um "Adão mítico" quando o assunto são imagens, sejam elas cinéticas ou não.

O professor Arlindo Machado ajuda a esclarecer em grande parte a questão ao divagar sobre o "cinematógrafo interior" (MACHADO, 1997, p. 220) que cada ser-humano carrega dentro de si, desde os primórdios da humanidade. Segundo o intelectual:

> *"A natureza nos deu um aparelho fonador, por meio do qual podemos exteriorizar os conceitos que forjamos em nosso íntimo e pelo qual podemos também nos comunicar uns com os outros, mas não nos deu, desgraçadamente, um dispositivo de projeção incorporado ao nosso próprio corpo, para que pudéssemos botar para fora as imagens de nosso cinema anterior"*(Idem, Ibidem).

Machado credita a esta instância produtora de "imagens internas", ao qual muitos pesquisadores denominam "imaginário" , o desejo humano que levou a invenção do cinema. Seguindo pela linha teórica de McLuhan, pela qual todas as invenções humanas são extensões do próprio corpo, o professor de Semiótica acredita, que como não temos um órgão de projeção no corpo, as civilizações aprenderam a utilizar *"a palavra para traduzir e exteriorizar as paisagens do imaginário"*. (Idem , Ibidem).

Como ao longo da história das invenções os meios tecnológicos, que serviram de suporte para a linguagem escrita, se desenvolveram antes das dos meios visuais e posteriormente audiovisual, o primeiro suporte que o ser-humano encontrou para fixar sua ficção foi o livro, daí nascendo a literatura.

Embora pareça disparatada, a tese do professor faz sentido se levar em conta as pesquisas do francês Laurent Mannoni que em seu livro **A Grande Arte da Luz e da Sombra**, de 1995, já observa na Idade Média – século XIII – o desejo humano de espetacularizar e contar histórias, por meio de imagens formadas por dispositivos técnicos, por meio da "câmara escura". (MANNONI, 2003, p. 32).

O pesquisador francês porém, cita Giovanni Battista della Porta, em texto publicado em Nápoles em 1588, comentando o uso que o italiano fez da invenção como "espetáculo óptico", destinado à contar histórias do cotidiano . Segundo Mannoni, graças a Porta, *"a câmara escura, subitamente desviada de sua vocação científica, torna-se um 'teatro óptico', um método de iluminação capaz de projetar histórias, cenários fictícios, visões fantasmagóricas"* (Idem, Ibidem p. 37).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

Daí o acerto de Machado em minimizar as diferenças entre literatura e cinema por exemplo, depositando nas questões técnicas as principais diferenças entre linguagens. Inventamos câmeras e máquinas de projeção "apenas" para podermos exibir nosso imaginário não só pelo meio de palavras, mas também por meio de imagens técnicas. Logo, teorias criadas por Bakhtin para a análise literária são perfeitamente aplicadas, observadas as devidas diferenças, à análise da ficção audiovisual.

O professor também leva em conta uma outra questão fundamental, quase sempre esquecida quando o assunto é produção audiovisual. Segundo ele, para que exista a *"imagem técnica"*, é necessário *"algum tipo de dispositivo técnico"*(MACHADO, 1997, p. 222) e vai além, observando que *"quando se fala em imagem é impossível pensar a estética (grifo nosso) independentemente da intervenção técnica"*.

A argumentação introduz um terceiro elemento fundamental a antiga, mas não desgastada, discussão sobre a forma e o conteúdo, concordando com Mikhail Bakhtin que, em seus estudos sobre o romance na civilização ocidental, dividiu as questões referentes à estética da criação artística em forma, conteúdo e material, elucidando que *"a forma artística é a forma de um conteúdo, mas inteiramente realizada no material, como que ligada a ele"* (BAKHTIN, 2002, p. 57).

A associação indissociável entre forma – conteúdo - material que o teórico russo postula, comprova a ineficácia de se tentar ignorar o uso de novas tecnologias como fator determinante para que se forje uma nova estética, não só para o cinema brasileiro, como no caso do filme Cidade de Deus, mas para toda a manifestação audiovisual contemporânea, independente do meio ser o vídeo, a televisão ou o computador, ou a página do livro. O híbrido-dialógico está presente em toda a expressão artística humana.

Como corretamente observa Bakhtin:

> *"O objeto estético é uma criação que inclui em si o criador: nela o criador se encontra e sente intensamente sua atividade criativa, ou ao contrário: é a criação tal qual aparece aos olhos do próprio criador, que cria com amor e liberdade (é verdade que não é uma criação a partir do nada, ela pressupõe a realidade do conhecimento e do ato, que ela apenas transfigura e formaliza)"*. (BAKHTIN, 2002, p. 69).

unesp

No mundo da ficção

Um último ponto deve ser observado antes de entrarmos na *"tarefa da estética"* que segundo Bakhtin *"é o estudo do objeto estético na sua singularidade"* (BAKHTIN, 2002, p. 69). Trata-se da questão da ficção e do "mundo paralelo" que ela cria ao ser produzida, evocada e apreciada .

Se o objeto estético não prescinde do material para existir, não necessariamente ele depende da ficção. Há objetos estéticos aliás que são necessariamente compostos apenas com o que se vulgarizou denominar de "realidade", tendo suas características essenciais mais voltadas para o "documental".

Claro que muitos críticos e intelectuais argumentam –e com bastante razão – que qualquer seleção que se faça perante a um fato ocorrido na realidade já é necessariamente uma ficção, porque pressupõe a escolha por parte de um emissor de determinados fatos, em detrimento de outros.

Paradoxos à parte, podemos dividir a grosso modo o cinema não só brasileiro, mas também mundial em ficcional ou documental, apesar das fronteiras desta "tipologia" se tornarem cada vez mais tênues e falhas. O professor francês Marc Vernet, por exemplo, julga que *"qualquer filme é um filme de ficção"* (AUMONT (Org.), 1992, p. 100) pois:

> *"O característico do filme de ficção é representar algo de imaginário, uma história (...) o filme de ficção consiste em uma dupla representação: o cenário e os atores representam uma situação, que é a ficção, a história contada, e o próprio filme representa, na forma de imagens justapostas, essa primeira representação. O filme de ficção é (...) duas vezes irreal: irreal pelo que representa (a ficção) e pelo modo como representa (imagens de objetos ou de atores)"* (Idem, Ibidem).

Sem querer entrar no mérito filosófico da questão real versus imaginação (ficção), o que interessa para esta análise do filme Cidade de Deus é o que Vernet entende como *" a história compreendida como pseudomundo, como universo fictício, cujos elementos se combinam para formar uma globalidade"* (Idem , Ibidem p.114). Este *"pseudomundo"* o autor denomina como "universo diegético", emprestando o termo surgido das observações e debates dos filósofos gregos Platão e Aristóteles.

Como explica a dupla de intelectuais Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, *"o termo diegese, próximo, mas não sinônimo de história (pois tem um alcance mais*

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

amplo), designa a história e seus circuitos, a história e o universo fictício que pressupõe (ou pós-supõe)".(VANOYE, 1992, p. 40). Os autores vão além frisando que *"a história e a diegese dizem respeito (...) à parte da narrativa não especificamente fílmica.(...) um conteúdo, independente do meio que dele se encarrega"* (Idem, Ibidem, p. 41), sendo que, no filme, este "conteúdo e expressão formam um todo. Apenas sua combinação, sua associação íntima é capaz de gerar significação".

Ao destacar o caráter não específico da história e da questão diegética, os autores indicam a origem da construção e aplicação da narrativa, que pode ser utilizada para contar histórias tanto no meio literário, como no teatro ou em manifestações que empregam o audiovisual como suporte, comprovando mais uma vez o caráter híbrido-dialógico verificado na ficção ocidental, constatada indiretamente por Aristóteles na formulação dos postulados de "Poética".

O filósofo grego, aluno de Platão, entende a ficção como sinônimo de "fábula", afirmando que:

> *"A fábula é a imitação da ação. Chamo fábula a reunião das ações; por caráter entendo aquilo que nos leva a dizer que as personagens possuem tais ou tais qualidades; por idéias, refiro-me a tudo o que os personagens dizem para manifestar seu pensamento"* (ARISTÓTELES, 1999, p. 43).

O filósofo, apesar de toda a sua teoria sobre a fábula e a narrativa ficcional estar necessariamente voltada para as expressões da arte teatral e da literatura ainda explica que *"o poeta é um imitador, como o pintor e qualquer outro artista"* (Idem, Ibidem, p. 70) e vai além, explicando os três modos pelo qual este poeta imita: *"as coisas tal como são, ou que parecem; tal como deveriam ser"* (Idem, Ibidem. P.71).

Ao tornar relativo os modos pelos quais as "imitações" podem se dar nas fábulas, Aristóteles abre precedente na teoria da mímese platônica, ampliando o conceito de ficção. Para Platão *"a arte que se designa como mimética é a arte de copiar"* (PLATÃO, 1991, p. 153), sendo que a fidelidade às proporções exatas do que está sendo representando em uma imagem garante o processo de mímese e o que simula uma cópia, não observando exatamente o que foi representado seria um *"simulacro"* (Idem, Ibidem) .Já para Aristóteles a relativização do conceito de imitação, permitindo que as coisas possam ser representadas como parecem ou podem ser abriram caminho para que não só as imagens cinematográficas pudessem ser consideradas não apenas

unesp

como um simulacro, mas também que o universo diegético pudesse traduzir a sensibilidade de seu autor-criador.

Claro que esta relativização se estendeu por todas as expressões artísticas criadas no mundo desde a civilização grega, porém, para este trabalho é importante ressaltar o aspecto amplo que assumiu o termo "universo diegético", principalmente em uma arte que somou técnicas e referências diversas como as manifestações audiovisuais contemporâneas.

Ao somar a imitação, entendida por Aristóteles e Platão como sinônimo, ainda que indireto, de ficção, à estrutura narrativa com começo, meio e fim, não ligada a nenhuma linguagem específica, ao mesmo tempo podendo ser utilizada por qualquer uma delas – teatro, literatura, cinema, televisão – os filósofos gregos deixaram como legado uma teoria que ainda hoje é largamente utilizada quando o assunto é contar histórias, sejam elas ficcionais ou não.

unesp

Seqüência 7

Um filme, dois personagens centrais, três épocas e muitas tramas



Em que se analisa a estrutura narrativa de Cidade de Deus, herdada da Poética de Aristóteles, e se revela em que foco narrativo a história fílmica é contada.

Ao transmutar para a película cinematográfica **Cidade de Deus,** do livro homônimo de Paulo Lins, o diretor Fernando Meirelles parece ter seguido fielmente a premissa intelectual do professor americano de roteiro cinematográfico Syd Field, para quem *"adaptar uma novela, livro, peça de teatro ou artigo (...) para roteiro é a mesma coisa que escrever um roteiro original"* (FIELD, 1995, p. 174).

O filme sofreu 12 tratamentos de roteiro, consumindo quase quatro anos de pré-produção para chegar à estrutura narrativa que é exibida na tela (CLAUDIO, 2003, p. 87), fato que já indica, por si só, a "distância" entre o livro e o longa. Comandada por Braúlio Mantovani – que em 2004 foi indicado ao Oscar de Roteiro Adaptado – e por Fernando Meirelles – indicado no mesmo ano ao Oscar de Direção -, a principal dificuldade encontrada para a adaptação (ou transmutação) foi condensar para a linguagem cinematográfica quase cinco centenas de personagens do romance, de modo que o filme não perdesse a força da idéia original, que é justamente retratar a influência do núcleo habitacional, o qual, no decorrer da história, se torna favela, sobre os destinos de seus moradores, em um legítimo exercício de Naturalismo contemporâneo.

Rodado nas favelas cariocas de Cidade Alta, Nova Sepetiba e na própria Cidade de Deus, a adaptação, apesar de todas as "indas e vindas" temporais da narrativa, mantém uma estrutura clássica que segue, mesmo que de maneira indireta e cheia de "rodeios", os preceitos herdados de David W. Griffth, diretor norte-americano que transpôs para a linguagem cinematográfica os princípios narrativos de começo, meio e fim , formulados por Aristóteles na "Poética", escrita 2500 anos a.C.

Como explica o professor Arlindo Machado, a instauração desta narrativa clássica ocorreu nos Estados Unidos, ainda na primeira década do século XX, porque os realizadores daquela época perceberam que era preciso conquistar cada vez mais público para que o cinema se tornasse viável comercialmente (MACHADO, 1997, p. 83).

O intelectual defende que para *"dar legitimidade ao cinema, superar (...) os preconceitos das classes mais ilustradas (...) e sobretudo inscrever o cinema no universo das belas artes"* (Ide, Ibidem, p. 84) era necessário ao novo meio:

> *"(...) aprender a contar história, armar um conflito e pô-lo a desfiar-se em acontecimentos lineares, encarnar esse enredo em personagens nitidamente individualizados e dotados de densidade psicológica. O novo cinema, que começava a ensaiar a partir da segunda metade da primeira década, buscava todas as formas de reproduzir o discurso romanesco dos séculos XVIII e XIX e essa reprodução foi levada tão ao pé da letra, que a partir de então, a própria*

literatura passou a fornecer o material narrativo que seria moldado pelo cinematógrafo" (Idem, Ibidem).

Além de explanar sobre a linearidade da narrativa clássica cinematográfica, que teve em Griffth seu principal percursor, em obras como **Intolerância** e **O Nascimento de Uma Nação**, Machado chama atenção sobre a origem da união entre o cinema e a literatura, dialogismo entre meios, que marcaria toda a produção audiovisual do mundo, desde os primórdios do cinema.

No Brasil, a busca por histórias que pudessem ser filmadas também obedecendo uma estrutura narrativa clássica e inspirada em obras literárias ou teatrais também data da primeira década do século XX. Paulo Emílio Sales Gomes, ao periodizar os primeiros setenta anos de nossa produção cinematográfico em **Panorama do Cinema Brasileiro : 1896/1966,** atenta para o fato de que a ficção cinematográfica, ou, *"filme posado"* , como ficou conhecido em seus primórdios, *"apareceu em 1908"* (GOMES, 1996, p. 24), sendo que **Nhô Anastácio chegou de Viagem**, teria sido, segundo o intelectual, o primeiro filme deste tipo que se tem notícias por aqui.

Gomes ainda ressalta que *" a partir de 1915, o que chama logo a atenção é o número de fitas inspiradas em nossa literatura"* (Ide, Ibidem, p. 41), sendo que a obra do Romântico José de Alencar serviu como base para a maioria das adaptações feitas na época. Era a ficção cinematográfica que nascia, já se utilizando da literatura como fonte de inspiração de suas histórias. Naquela época, em que o cinema ainda era mudo, quanto maior a semelhança entre o folhetim e o filme melhor, devido ao apelo que as histórias, um dia publicada nos jornais, exerciam sobre o público.

No caso de transmutações como Cidade de Deus, realizada quase nove décadas mais tarde, em que o filme ganha dinâmica narrativa ligada às questões de linguagem cinematográficas, estreitamente ligadas à questões técnicas audiovisuais, nada tendo a ver com literatura, é possível apenas se ater sobre a análise do material fílmico, sem a necessidade de se debruçar de modo detalhado sobre a obra literária que a originou. Vale lembrar que a intenção desta análise não é realizar uma comparação entre o filme e o livro, mas sim buscar elementos de toda e qualquer linguagem que possam ter "contaminando" o filme.

Se Lins conta uma história que ocorre de maneira progressiva entre meados da década de 60 até o início dos anos 80, obedecendo a ordem cronológica dos fatos, com a narração ocorrendo em terceira pessoa, Meirelles e Mantovani, ao adaptarem a obra

unesp

para ser filmada, seguem por um caminho diverso, tanto quando o assunto é foco narrativo, estrutura narrativa, ritmo, desenvolvimento cronológico ou personagem.

Seguindo a linha de análise da professora Anna Maria Balogh, que em seu livro **Conjunções – Disjunções –Transmutações: da Literatura ao Cinema e a TV** procura as maiores semelhanças e diferenças em adaptações literárias para meios audiovisuais, pode-se afirmar que o maior elemento conjuntivo entre o filme de Meirelles e a obra de Lins seja colocar Cidade de Deus como a grande personagem principal de seus trabalhos. É o universo da favela e a influência que ele exerce na vida de seus moradores o que mais interessa a ambos os artistas.

Neste sentido, os elementos disjuntivos, que acabaram por criar um novo universo diegético no filme, são mais interessantes e instigantes de serem estudados do que os conjuntivos. São as diferenças que levaram à liberdade fílmica de se compor imagens para mostrar Cidade de Deus, de maneira a atrair multidões às salas de exibição.

(Afim de tornar mais claro o trabalho de análise de pontos que no filme estão estreitamente relacionados, as questões levantadas anteriormente serão tratadas em tópicos separados, porém nunca sem deixar de evidenciar o entrelaçamento que há entre elas, para a formação de um universo diegético verossímil.)

Estrutura Narrativa – Aristóteles vai ao cinema

Ao dividir o filme em três épocas – anos 60, 70 e Final dos 70 – mais do que realizar um mero recorte temporal, Fernando Meirelles construiu um legítimo exercício dialógico, que neste contexto também pode ser entendido como metalingugem, com as estruturas narrativas clássicas herdadas de Aristóteles e formuladas para a composição de roteiros por Syd Field.

Enquanto Aristóteles atenta para o fato de que uma fábula, ou história de ficção, *"é um inteiro que tem começo, meio e fim"* (ARISTÓTELES, 1999, p. 45), sendo que:

> *"Começo é aquilo que, em si, não se segue necessariamente a outra coisa, mas depois do quê existe outra, à qual, necessariamente, ele estará unido. Fim, ao contrário, é o que, por natureza, acontece depois de alguma coisa, quer de modo necessário, quer porque assim é na maior parte das vezes, mas, depois dele, não há mais nada. Meio é aquilo que se segue a outra coisa e após o quê outra coisa vem"* (Idem, Ibidem),

unesp

... Syd Field, defensor da idéia de que o roteiro *"é uma história que deverá ser contada em imagens, diálogos e descrições (...)"* (FIELD, 1995, p. 2) migra a estrutura aristotélica para o cinema, colocando-a em perfeita sintonia grifftiana, o que o levou o paradigma do roteiro em: Apresentação (ou Ato I), Confrontação (ou Ato II) e Resolução (ou Ato III).

O professor americano define a Apresentação como sendo a unidade dramática que apresenta *"os personagens, a história, a premissa dramática, a situação (circunstância em torno da ação) e para estabelecer o relacionamento entre as personagens(...)* (Idem Ibidem, p. 4), enquanto que a Confrontação seria o momento em que o personagem (ou personagens) principal viveria seus maiores obstáculos e dificuldades na trama. A Resolução seria utilizada para, como o próprio nome indica, resolver estes conflitos, sendo que estas soluções podem ser favoráveis ou não aos personagens envolvidos.

È importante também destacar que outra zona de intersecção entre a teoria aristotélica e o paradigma de roteiro proposto por Field consiste na existência daquilo que o grego denominou de "peripécia" e o americano classificaria como "Ponto de Virada". Se para Aristóteles a peripécia *"é a alteração das ações, em sentido contrário (...) e essa inversão deve acontecer segundo a verossimilhança ou a necessidade* (ARISTÓTELES, 1999, p. 49), para Field o "Ponto de Virada" *"é um incidente, ou evento, que 'engancha' na ação e a reverte noutra direção"* (FIELD, 1995, p. 97).

A narrativa fílmica de Cidade de Deus está exatamente baseada nesta estrutura cinematográfica proposta por Field, herdada de Aristóteles. Embora a narrativa seja considerada um elemento não essencialmente fílmico, pois pode ser encontrada em diversas formas de expressão, artísticas ou não, ela é determinante para a fruição da obra e no que ela consiste.

Em um país em que o maior formador do olhar para histórias ficcionais em audiovisual são os programas de televisão, como telenovelas, minisséries e seriados, com predomínio da narrativa clássica, ao dividir Cidade de Deus em três épocas, Meirelles deu ao filme elementos norteadores para que pudesse ousar ou transgredir no uso de *flashbacks* , recurso ligado essencialmente ao elemento temporal no cinema, como se verá na seqüência desta análise.

Independentemente do fato do filme ser construído com vários *flashbacks,* que se entrecruzam ao longo da história para compor o enredo, Cidade de Deus é uma

unesp

narrativa clássica. Sim, o filme se inicia com uma seqüência da Resolução, mas, imediatamente, a entrada do personagem-narrador Busca-pé levará a história para seu ponto de Apresentação.

Será também o aspirante a fotógrafo quem organizará todas as outras seqüências do passado que se inter-relacionam no filme, de modo que, ao final, mesmo com todas as idas e vindas temporais, se possa constatar o paradigma narrativo cinematográfico, baseado no roteiro, proposto por Syd Field.

Em Cidade de Deus observa-se que a estrutura narrativa é marcada pelas seguintes cenas ou seqüências:

Apresentação: Começa com a imagem de Busca-pé ainda menino, no gol do campo de futebol; termina na cena em que Cabeleira, um dos integrantes do "Trio Ternura" morre assassinado pela polícia quando tentava fugir de "Cidade de Deus" com Berenice, sua namorada.

Ponto de Virada I: Se dá no local da morte de Cabeleira quando Busca-pé fica observando o fotógrafo da "imprensa marrom" que executa seu trabalho.

Confrontação: Tem início com a seqüência de Busca-Pé e os "cocotas", na praia, com a personagem fotografando seus amigos, com uma câmera fotográfica barata; termina com o assassinato acidental de Bené, o "sócio" de Zé Pequeno, em sua festa de despedida da favela.

Ponto de Virada II: Acontece quando Neguinho, que assassinou Bené, vai procurar Sandro Cenoura da quadrilha rival e também é morto.

Resolução: Ocorre com o estupro da namorada de Mané Galinha por Zé Pequeno, com a volta do traficante até a casa de Mané Galinha para matá-lo; termina com os moleques da "Caixa Baixa" que, após assassinarem Zé Pequeno, planejam quais serão suas próximas vítimas.

Evidentemente que essas marcações lineares não são fixas ou estanques. Na narração audiovisual, seqüências se sobrepõem e se "aglutinam" para o desenvolvimento do enredo proposto. No caso de Cidade de Deus essas marcações se

unesp

tornam menos perceptíveis ainda, devido ao uso do recurso de vários flashbacks dentro do grande flashback de Busca-pé, para contar sua versão dos fatos em "Cidade de Deus".

Pode-se interpretar o longa-metragem como a somatória de vários curtas que revelam a biografia de personagens que cresceram no núcleo habitacional carioca. Um recurso largamente utilizado por Fernando Meirelles foi indicar com caracteres na tela as histórias que seriam contadas. O filme começa com a "História do Trio Ternura", ainda nos anos 60 e continuará se desdobrando em diversas narrativas menores que se encontraram e, ao se somarem, comporão o longa como um todo. A história do "Trio Ternura" levará à "A História da boca dos apês", que apresentará em flashback a "História de Zé Pequeno", e assim por diante.

Outra leitura possível, observando o híbrido-dialógico verificado entre a teoria narrativa aristotélica e o paradigma de roteiro proposto por Syd Field, é dividir Cidade de Deus em três médias-metragens, obedecendo a divisão de época proposta por Fernando Meirelles. O próprio diretor revela que:

> *"Para que o espectador compreendesse a evolução do tráfico e a transformação de Cidade de Deus no período de 12 anos, decidi dividir a história em três fases, dando a cada uma delas características distintas como se fossem três filmes. Isso daria a sensação de transformação e evolução do crime"* (MEIRELLES (Org.), 2003, p. 20).

A divisão proposta pelo cineasta corresponde exatamente à divisão em "décadas" (60, 70 e Final dos 70), que marca a história. Se hipoteticamente se retirar as cenas e seqüências dos "Pontos de Virada" propostos anteriormente, o que se poderá assistir são três histórias, contadas com início, meio e fim, sem perda de compreensão deste "novo" filme.

Neste sentido, os "Pontos de Virada" funcionam em Cidade de Deus como legítimos exemplos de raccord, como denomina Noël Burch, no livro **Praxis do Cinema,** escrito no final da década de 60. O conceito criado pelo teórico *"refere-se a qualquer elemento de continuidade entre dois ou vários planos"* (BURCH, 1994, p. 17), que constituem a *"sucessão de fatias de tempo e de fatias de espaço"* (Idem, Ibidem, p. 12) que formam um filme. Daí a importância destes Pontos de Virada para o entendimento de uma narrativa cinematográfica como Cidade de Deus, marcada por flashbacks, que geram várias digressões temporais ao longo da história.

unesp

Os flashbacks, utilizados para apresentar as várias histórias paralelas em Cidade de Deus, também são usados com uma preocupação clara de causa e efeito para o desenvolvimento das tramas principais de cada década. As três histórias centrais apresentadas pelo longa – "A História do Trio Ternura", nos anos 60, "A história de Zé Pequeno", nos anos 70, e "A História de Mané Galinha", no fim dos anos 70 - obedecem às *"técnicas cinematográficas empregadas na narrativa clássica (...) subordinadas à clareza, à homogeneidade, à linearidade, à coerência da narrativa, assim como (...) a seu impacto dramático"* (VANOYE, 1992, p. 27), confirmando a presença, além da narrativa aristotélica, da herança griffithiana em Cidade de Deus, como se verá posteriormente na análise da montagem do filme.

Foco Narrativo: Busca-Pé, narrador-testemunha, onisciente e intruso

Ao contrário do romance de Paulo Lins, narrado em terceira pessoa, uma das características mais marcantes no filme Cidade de Deus é o fato da história ser contada por Busca-Pé, um dos personagens do filme, em primeira pessoa, em discurso direto livre. A exemplo do escritor, que cresceu em um meio marginalizado, mas que ao longo da história de sua vida conseguiu romper as barreiras sociais por meio de seu trabalho, Busca- Pé também conseguirá passar incólume no longa, não se envolvendo com a criminalidade que sempre esteve presente no núcleo habitacional.

Em entrevista a Kleber Mendonça Filho, Fernando Meirelles declarou que, ao transformar o livro em roteiro a ser filmado, ele e o roteirista Bráulio Mantovani perceberam que a única "personagem" que estava presente do início ao fim da obra literária era o próprio Lins, o que levou à decisão de transformar o Busca-pé em seu alter- ego.

> *"Decidimos fazer de Busca-Pé o alter-ego de Paulo Lins, um personagem criado ali dentro que apresenta aquele universo do seu ponto de vista. Com esta (sic) função de contar a história, Busca-Pé acabou virando um protagonista que não carrega a ação, mas está sujeito a ela"* (MENDONÇA Filho, 2002, p. 6).

unesp

Ao eleger uma personagem como narrador da história, o diretor contraria um dos principais preceitos das produções cinematográficas clássicas, que é de desenvolver a narrativa por meio de um "narrador-câmera". Utilizando a tipologia do norte-americano Norman Friedman sobre os diferentes formas de narração por meio de focos narrativos, utilizados para se contar uma história de ficção, a professora de Teoria de Literatura da USP, Ligia Chiappini Moraes Leite, afirma que o narrador-câmera, segundo a visão do intelectual é aquele que *"tenta transmitir flashes da realidade como se apanhados por uma câmera, arbitrária e mecanicamente"* (LEITE, 1986, p. 62).

Ao ser utilizado no cinema, este tipo de narração tenta transmitir ao espectador a sensação que em um filme ou em um dado produto audiovisual não há o "alguém que narra", e que portanto há uma ausência de ponto-de-vista e uma pretensa isenção e imparcialidade ao se contar a história por meio de sons e imagens.

A própria professora adverte para o fato da *"câmera não ser neutra"* , explicando que:

> *"No cinema não há um registro sem controle, mas, pelo contrário, existe alguém por trás da câmera que seleciona e combina, pela montagem, as imagens a mostrar. E, também, através da câmera cinematográfica, podemos ter um ponto de vista (grifo da autora) centrado numa ou várias personagens. O que pode acontecer é que se queira dar a impressão de neutralidade"* (Idem, Ibidem).

A escolha de Meirelles recaiu exatamente em ter um ponto de vista no filme, centrado na personagem Busca-Pé. Ainda utilizando a tipologia de narração e focos narrativos sistematizada por Friedman e citada por Leite, pode-se concluir que, em Cidade de Deus, a narração mescla elementos das categorias "Narrador Onisciente Intruso", " 'Eu' como Testemunha" e "Narrador Protagonista". A professora adverte em seu livro que *"é difícil encontrar, numa obra de ficção, especialmente quando ela é rica em recursos narrativos, qualquer uma dessas categorias em estado puro"* (Idem, Ibidem, p. 26).

Busca-Pé, observando as características do foco narrativo formuladas por Friedman e apresentadas por Leite, pode ser considerado um "narrador onisciente intruso" pois narra,

> *" (...) da periferia dos acontecimentos, ou do centro deles, ou ainda limita-se a narrar como se estivesse de fora (...) podendo, ainda, mudar e adotar sucessivamente várias posições. Como canais de informação, predominam sua próprias palavras, pensamentos e percepções. Seu traço*

unesp

> *característico é a intrusão, ou seja, seus comentários sobre a vida, os costumes, (...) a moral, que podem ou não estar entrosados com a história narrada"* (LEITE, 1986, p. 27).

Ao mesmo tempo o "alter-ego" cinematográfico de Paulo Lins possui traços do "narrador-testemunha" pois, *"(...) narra em 1ª pessoa, mas é um 'eu' já interno à narrativa, que vive os acontecimentos aí descritos como personagem secundária que pode observar, desde dentro, os acontecimentos, e, portanto, dá-los (...) de modo mais direto, mais verossímil"*. (Idem Ibidem, p. 37).

A autora chama a atenção ainda para o fato de o ângulo de visão deste tipo de narrador ser necessariamente mais limitado, por narrar como personagem secundária *"da periferia dos acontecimentos, sem conseguir saber o que se passa dos outros(...)"* (Idem, Ibidem, p. 38). Segundo Leite, esse tipo de narrador *"apenas pode interferir, lançar hipóteses, servindo-se também de informações, de coisas que viu ou ouviu (...)"*.

No caso de Busca-Pé como narrador é possível afirmar que, em "Cidade de Deus", a personagem salta de mero coadjuvante na primeira parte da história, para um personagem secundário na segunda parte até quase ganhar status de protagonista no final do filme, quando consegue fotografar Zé Pequeno e seu bando e publicar seu trabalho acidental na capa de um jornal carioca de grande circulação.

Justamente pelo "crescimento" da importância do personagem conforme o "desenrolar" do filme que no ato de Resolução (História de Mané Galinha ou Final do Anos 70) a personagem se torna um "narrador-protagonista", segundo a análise de Leite, pois:

> *"(...) desaparece qualquer traço de onisciência narrativa. O narrador, agora personagem central, não tem acesso ao estado mental das demais personagens. Narra de um centro fixo, limitado quase exclusivamente as suas percepções, pensamentos e sentimentos"* (Idem, Ibidem, p 43).

Para confirmar essa evolução da personagem rumo ao protagonismo da trama, basta lembrar que na Resolução do filme Busca-Pé teme e desconhece a reação de Zé Pequeno ao ver suas fotos publicadas em um jornal, acreditando que o traficante vai querer matá-lo, quando o que ocorre é justamente o oposto, o que comprova a perda da onisciência do narrador, embora a narrativa continue se dando em 1ª pessoa.

No filme, os tipos de focos narrativos acabam por se mesclar pois, ao mesmo tempo que Busca-Pé protagoniza seqüências, sendo o motor de boa parte da história, também a conta por meio do recurso da voz em off, explicando e opinando sobre fatos

unesp

que se sucederam. O recurso também auxiliou para que a direção do filme pudesse, por meio do narrador, "avisar" aos espectadores sobre a importância futura que fatos, personagens e histórias que, aparentemente, em um primeiro momento, pareciam insignificantes, assumiriam ao longo de Cidade de Deus.

A escolha de Meirelles e Mantovani em transformar Busca-Pé em narrador do filme caminha justamente em sentido oposto ao de transmitir a imagem de "isenção" e "imparcialidade", buscada por boa parte dos cineastas e diretores de TV em atividade no mundo. (Aliás, a televisão brasileira é pródiga em exibir narrativas ficcionais centradas no "narrador-câmera").

O contrário ocorre em Cidade de Deus . A decisão de se ter um narrador "intruso" e participante ativo da história concorda com a maior intenção de Meirelles que era, como ele próprio declarou, *" fazer um filme com a câmera no meio da favela e não do lado de fora, olhando para dentro e analisando com as minhas premissas e meus julgamentos"* (MENDONÇA filho, 2002, p. 6).

O diretor, com esse foco narrativo "mesclado" e construído em "primeira pessoa", reforça a "impressão de realidade" do filme que, segundo Marc Vernet, baseia-se

> *"(...) na coerência do universo diegético construído pela ficção. Fortemente embasado pelo sistema do verossímil, organizado de forma que cada elemento da ficção pareça corresponder a uma necessidade orgânica e apareça obrigatório em relação a uma suposta realidade, o universo diegético adquire uma consistência de um mundo possível, em que a construção, o artifício e o arbitrário são apagados em benefício de uma naturalidade aparente"* (AUMONT (Org.), 1995, p. 150).

Essa "naturalidade" conseguida por Cidade de Deus, por meio de seu foco narrativo, minimiza um dos maiores problemas, por exemplo, enfrentados pelos diretores do Cinema Novo brasileiro, quando filmavam em ambientes como as favelas e os sertões. Com exceção de obras-primas como **Rio 40 Graus,** de Nelson Pereira dos Santos, a maioria dos cineastas do movimento, que tinham suas origens sociais cravadas na classe média, não conseguiram obter uma visão mais "naturalista" da favela, mas sim discursos grande eloqüentes filmados, expressando a visão vinda de fora, de um ambiente que não lhes pertencia, como se mostrará em Seqüências posteriores deste trabalho.

A escolha de uma narração em Primeira Pessoa também conseguiu um resultado mais bem resolvido para o filme do que a tentativa do diretor Hector Babenco de contar

unesp

a história do presídio paulistano do Carandiru com o narrador-câmera. **Carandiru**, o maior sucesso de bilheteria da Retomada, com mais de 4,6 milhões de ingressos vendidos, não consegue expressar de maneira convincente todos os problemas que o sistema penitenciário brasileiro possui.

Adaptado também de um livro que nasceu de uma experiência pessoal – no caso, a experiência do médico Drauzio Varella que durante quase uma década atendeu os internos como voluntário – , o filme, ao colocar a figura do médico apenas como mais um personagem, perde muito no desenvolvimento narrativo.

"Dadinho, o caralho! Meu nome agora é Zé Pequeno, porra !"

Contudo, de nada resolveria um foco narrativo bem resolvido em Cidade de Deus, se o filme não tivesse um conjunto de personagens com boas histórias para contar. A força das experiências e vivências de Paulo Lins no conjunto habitacional tem sentido determinante. Ao relatar no livro, com maior ou menor nível de detalhes, a história de centenas de habitantes da favela, o escritor forneceu material suficiente para que Fernando Meirelles compusesse personagens complexos para o filme.

As personagens de Cidade de Deus podem ser consideradas, conforme caracterizou Antonio Candido no livro **A Personagem de Ficção**, como *"esféricas"*. O professor divide os "habitantes" das histórias ficcionais na categoria citada acima e em *"planas", explicando que "(...) personagens planas como tipos e caricaturas são construídas em torno de uma única idéia ou qualidade(...)"* (CANDIDO, 1976, p. 62) enquanto que as *"personagens esféricas (...) organizadas com maior complexidade (...0 são capazes de nos surpreender pois trazem dentro de si a imprevisibilidade da vida (...)"* (Idem, Ibidem, p. 63).

O professor também ensina, em sua análise sobre os personagens dos romances, perfeitamente aplicáveis ao cinema, que *"o enredo existe através das personagens (...). Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos(...) a visão da vida que decorre deles, os significados e valores que os animam(...)"* (Idem Ibidem, p. 53). Ao indicar a simbiose profunda existente entre o enredo e as personagens na ficção, Candido dá a chave para que se compreenda que no cinema é praticamente impossível se contar uma boa história sem personagens consistentes, ou como ele prefere, esféricos.

unesp

São justamente esses personagens, originados das experiências por Lins, e que na tela foram interpretadas por um elenco que se originou nos morros cariocas, como já foi evidenciado neste trabalho anteriormente, que serão os pontos mais fortes do filme Cidade de Deus.

Embora Meirelles explique que a intenção era contar a história daquele núcleo habitacional, que vai se transformando no decorrer dos anos em favela e sendo dominado pela violência oriunda do tráfico de drogas, Cidade de Deus só se tornou um grande filme devido a maestria da equipe em criar personagens que conseguiram exprimir de maneira bastante realista o cotidiano de um lugar que, como lembra o próprio personagem Busca-Pé, ainda no início do longa , *"fica muito longe do cartão-postal do Rio de Janeiro"*.

Se a Cidade de Deus é a personagem-espaço onipresente em todo o filme, os personagens criados por Meirelles, a co-diretora Kátia Lund e os roteiristas seguem em sua composição as normas de criação propostas por Syd Field, para quem acima de tudo *"ação é personagem"* (FIELD, 1995, p. 23), *"um ponto de vista"* (Idem, Ibidem p. 27), e *"personalidade"* (Idem Ibidem, p. 29).

O intelectual americano, que concorda com Antonio Candido ao declarar que *"a personagem é o fundamento essencial de um roteiro"* (Ide, Ibidem, p. 18), defende a tese de que *"todo drama é conflito. Sem conflito não há personagem; sem personagem não há ação; sem ação, não há história(...)"* (Idem Ibidem, p.5). O encadeamento lógico de causas e conseqüências proposto por Field coloca aquilo que o professor de roteiro denomina como sendo "necessidade dramática", ou seja, *"o que o personagem (...) quer vencer, ganhar, ter ou alcançar durante o roteiro"* (Idem, Ibidem) como pilar de sustentação para o bom encadeamento e desenvolvimento narrativo de um filme ou qualquer outro produto de ficção audiovisual.

O paradigma de composição de personagem audiovisual proposta por Field, é observado fielmente em Cidade de Deus. O filme também contém um outro preceito do intelectual pois consegue eleger uma personagem principal em torno do qual as outras personagens passam a se desenvolver na história, seja para estar com ele em consonância ou discordância.

O nome deste personagem em Cidade de Deus ? Zé Pequeno, é claro. Dadinho para os que o conheceram na infância. Em meio às dezenas de personagens presentes na trama desde o início do filme e das diversas histórias que o compõe, a personagem, magistralmente interpretada por Leandro Firmino da Hora, marca presença desde a

unesp

história do "Trio Ternura", quando ainda é chamado de Dadinho, até a o fim do filme, quando é brutalmente assassinado pelas crianças que ele próprio armou, na guerra contra "Mané Galinha".

Fernando Meirelles revela sobre a personagem que,

> *"(...) Cesar (Charlone) (...) salvou o Zé Pequeno ao observar que ele era muito plano e propor a criação de uma cena em que ele aparecesse fragilizado. Foi por causa desta proposta que criamos a cena em que ele se frustra ao tentar tirar uma menina para dançar"* (Meirelles (Org.), 2003, p. 12).

O comentário do diretor, porém, é praticamente desnecessário. Com ou sem a referida cena, o mais poderoso bandido de Cidade de Deus traz em sua gene constitutiva aquela capacidade de surpreender que o transforma naquilo que Antonio Candido denomina, como já explicitado, de *"personagem esférica"*.

Seja quando sugere ao "Trio Ternura" o assalto ao motel, ou quando sente a dor da morte do amigo e comparsa de tráfico Bené, Zé Pequeno tem necessidade dramática bem definida: quer mandar em Cidade de Deus. Ser ali a "lei e ordem" que nunca chegaram pelo Estado de direito.

Sua presença marca as histórias das personagens das três épocas do filme, inclusive a de Busca-Pé, o narrador da história. É Zé que matará o irmão de Busca-Pé, Marreco, um dos integrantes do "Trio Ternura". É também ele que atravessará o caminho do "herói" do filme, inclusive solicitando que faça as fotos que o transformam em fotógrafo profissional, profissão almejada pelo narrador desde o fim da primeira época da história, ainda nos anos 60. Vale lembrar que o "protagonismo" assumido por Busca-Pé na Resolução da história esta justamente centrado nestas fotos feitas de Zé Pequeno e seu bando.

Também será devido a sua necessidade dramática que a guerra com Sandro Cenoura será declarada e se estenderá até Mané Galinha. O estupro da namorada do cobrador de ônibus, a mesma que não quis dançar com ele na seqüência " A Despedida de Bené" envolve mais uma vez a figura de Zé Pequeno.

Um único senão deve ser levantado sobre a constituição da personagem por parte dos realizadores. Zé Pequeno, ao contrário de Busca-Pé e Mané Galinha, não tem família no filme. Essa ausência de uma origem familiar dá margens a leitura de que o personagem é *"mau de nascença"*, como adverte Maria do Rosário Caetano

unesp

(CAETANO, 2002, p.34), em observação pertinente que pode se estender a outros personagens do filme, como os irmãos Cabeleira e Bené, Sandro Cenoura, entre outros.

Apesar desta falha, Cidade de Deus poderia facilmente se chamar "A História de Zé Pequeno", não fosse pelo competente trabalho de seleção de elenco nas favelas cariocas, conduzido por Kátia Lund e Fernando Meirelles, em um legítimo trabalho influenciado pelo neo-realismo italiano da década de 40, e pela preparação de atores de Fátima Toledo. Estas ações estreitamente inter-relacionadas colocaram o elenco em um mesmo nível de interpretação, o que equilibrou as atuações, dando espaço para que cada um dos personagens, com maior ou menor participação no filme, apresentassem o melhor de si.

Como já argumentava Aristóteles, em observação que se enquadra perfeitamente ao moradores fictícios de Cidade de Deus:

> *"Ao avaliar se algum personagem disse ou fez alguma coisa bem ou não, devemos levar em conta não apenas se é elevado ou vulgar, de per si, a palavra ou a ação; há também que considerar quem fala ou age, a quem, quando, como, por quem ou para quê, se em função de obter benefício maior ou prevenir mal maior"* (ARISTÓTELES, 1999, p. 72).

Visto pelo ponto de vista aristotélico, todas as personagens de Cidade de Deus tem no filme necessidades dramáticas bem definidas e carregam consigo a esfericidade que os aproxima das personagens do mundo "real". Impossível não se emocionar com Cabeleira do "Trio Ternura", a história do "bicho solto" que larga o crime por se apaixonar por Berenice; ou não se surpreender quando Bené, considerado por Busca-Pé *"o bandido mais 'responsa' de Cidade de Deus"*, resolve se transformar em um cocota, descolorir o cabelo e vestir roupas de grife da zona sul carioca.

Comportamentos possíveis, pois absolutamente humanos, que se derivam certamente da decisão de Meirelles que, desde que decidiu realizar Cidade de Deus, optou em fazer o filme com um elenco amador, por acreditar que *"apenas garotos que conheciam aquele universo poderiam dar o tom verossímil do filme"* (MEIRELLES (Org.), 2003, p. 200), o que concorda com o preceito aristotélico que defende que,

> *"A necessidade e a verossimilhança devem estar presentes na representação dos caracteres , assim como na seqüência das ações, de maneira que seja necessário e provável, a determinado personagem, falar tais palavras e praticar tais atos; também assim em relação ao ordenamento dos fatos"* (ARISTÓTELES, 1999, p. 55).

unesp

No caso de Cidade de Deus, os atos e situações que geraram as ações das personagens vieram do roteiro elaborado pela produção. Já como cada personagem se expressou em suas falas é em grande parte responsabilidade dos atores, que lhes deram vida. Como conta Meirelles, *"60% dos diálogos do filme não estavam no roteiro final, nasceram do improviso"*, o que conferiu ainda mais legitimidade aos personagens em suas interpretações.

Corte Metralhadora = filme rajada

Saindo do campo não-específico da linguagem cinematográfica (narrativa e personagens) e adentrando o universo das formas, no sentido bakhtiniano do termo, que configuram o cinema de ficção enquanto uma história *"contada por imagens"* (FIELD, 1995, p. XV) e sons, antes de se adentrar às questões relativas ao tempo e ao espaço, que concretizam na tela o universo dialógico de Cidade de Deus, é necessário analisar a montagem do filme, executada por Daniel Rezende, indicado ao Oscar na categoria, em 2004.

Como explica Bakhtin, *"a forma artística é a forma de um conteúdo, mas inteiramente realizada no material, como que ligada a ele"* (BAKHTIN, 2002, p. 57), o que vincula diretamente a montagem como elemento originalmente ligado à linguagem audiovisual, já que envolve técnicas cinematográficas, determinando a forma que um filme terá.

Engana-se porém quem considera a montagem como um elemento essencialmente técnico. Há nela traços que ditam o ritmo do filme, bem como a maneira pela qual a história será contada no suporte audiovisual. A própria noção de paradigma cinematográfico clássico, ensinado por Griffth e herdado da teoria narrativa aristotélica esmiuçada nesta análise, só é passível de ser verificada em um filme, ou qualquer outro produto audiovisual, a partir da montagem dada pelos realizadores da obra.

O professor e crítico de cinema Gérard Betton conceitua com precisão a montagem cinematográfica em seu livro **Estética do Cinema** ao evidenciar que,

> *"A montagem não se limita (...) a um simples trabalho de corte e colagens: é também e sobretudo uma criação. Linguagem do realizador, 'ela impõe um estilo e revela uma visão do mundo'. A montagem preside a organização do real visando satisfazer simultaneamente a inteligência e a sensibilidade provocando a emoção artística, o efeito dramático ou onírico: faz*

unesp

> *malabarismos com o tempo e o espaço, com cenários e personagens (...). É o elemento mais específico da linguagem cinematográfica, o 'fundamento estético do filme' (Pudovkin)".* (BETTON, 1987, p. 71).

No caso de Cidade de Deus, a afirmação do intelectual francês parece ter sido escrita sob medida para explicar o que a montagem causou no filme e dar indícios para esclarecer as primeiras explanações estéticas sobre o filme que, equivocadamente, afirmam que a história é contada em "ritmo de videoclipe", fazendo menção indireta a manifestações audiovisuais realizadas por grandes gravadoras para promoverem suas músicas e novas bandas e cantores.

Sim, o filme dirigido por Meirelles e montado por Rezende sem dúvidas é marcado pela presença de vários flashbacks menores e um maior no qual a maior parte da história é contada, devido ao trabalho de montagem. Nada impedia que a história seguisse a ordem do "princípio, meio e fim", iniciando-se no campo de futebol nos anos 60 e culminado com a morte de Zé Pequeno, no final dos anos 70.

Neste sentido, a seleção feita por Rezende privilegiou uma narrativa que não se preocupa com a linearidade cronológica dos acontecimentos. O montador usa esta técnica e insere vários flashbacks dentro do grande flashback de Busca-Pé para apresentar personagens e recuperar situações, conforme a narrativa vai exigindo.

Podemos citar como bom exemplo de montagem, que insere o "flashback dentro do flashback", "A história da boca dos Apês", que apresenta no filme não só como Zé Pequeno e Bené dominaram o tráfico em Cidade de Deus, mas também o personagem Sandro Cenoura, que se tornará, ao longo da história, o principal rival do ex- Dadinho.

A escolha da montagem centrada na não linearidade cronológica dos fatos pode transmitir a sensação de que Cidade de Deus não é uma narrativa cinematográfica clássica, o que não é verdade, além de servir como artifício para forjar um ritmo narrativo bastante incomum para filmes realizados no Brasil.

A montagem de Rezende é o que dá a Cidade de Deus a velocidade vertiginosa que o filme possui. Mais uma vez o esclarecimento de Betton se torna necessário para explicar como o material, no caso a técnica de montagem, interferiu diretamente na forma do filme. Apoiado nas questões de ritmo e plano cinematográfico, o autor primeiramente observa:

> *"O que chamamos de ritmo cinematográfico não é (...) a apreensão das relações de tempo entre planos, mas a coincidência entre a duração de cada plano e os movimentos de*

unesp

> *atenção que ele suscita e satisfaz. Não se trata de um ritmo temporal abstrato, mas de um ritmo da atenção. A percepção intuitiva do ritmo pelo espectador nasce da sucessão de planos, segundo as relações precisas criadas pelo cineasta (e montador): relações de extensão, que determinam no espectador uma impressão de duração definida simultaneamente pela extensão real do plano e por seu conteúdo dramático, e relações de densidade, que se traduzem por um choque psicológico(...)"* (BETTON, 1987, p. 73).

Para que a técnica de montagem de Cidade de Deus – herdada do movimento do Vídeo Paulista dos anos 80, do qual Fernando Meirelles foi um dos precursores - fique clara, é necessário explicitar também a noção de plano cinematográfico, que, como já exposto por Betton no trecho citado, é determinante para o ritmo da montagem.

Jacques Aumont, conterrâneo e contemporâneo de Betton, alerta para a dificuldade de se conceituar com exatidão o que seja um plano no universo da linguagem audiovisual, ao que se refere ao espectador, porque a noção tem influências diretas do tempo. Segundo o autor, *"a imagem do filme, é (...) um encadeamento muito rápido de fotogramas"* (AUMONT (Org.) 1995, p. 38), o que não permite ao público determinar, durante a fruição da obra audiovisual, onde começa e termina um determinado plano.

O intelectual observa que a noção mais difundida deve abranger, além das características já citadas por Betton, *"dimensões, quadro, ponto de vista, movimento, duração e (...) relação com outras imagens"* (Idem , Ibidem, p. 39), o que o leva a concluir que a noção mais precisa de plano está na fase de montagem, quando é *"o pedaço de película mínima, que juntada a outras, produzirá o filme"* (Idem, Ibidem).

A ênfase dada à questão do plano e seus conceitos nesta parte do trabalho, apesar de excessivamente técnica, é necessária para que se esclareça uma das maiores características estéticas de Cidade de Deus: sua montagem estruturada no *machine-gun cut,* ou na tradução do professor Arlindo Machado, **corte metralhadora**.

Machado explica que este tipo de corte esta associado *"a técnica da montagem acelerada, com planos bastante breves e cortados em ritmos sincopados"* (MACHADO, 1996, p. 270 / grifos nossos). O pesquisador associa o uso do corte metralhadora no Brasil ao grupo de *videomakers* dos anos 80 Olhar Eletrônico, que contava, em sua formação, com Fernando Meirelles.

O intelectual observa que o grupo começou a se utilizar desta técnica de montagem *"realizando teipes brevíssimos, de três ou quatro minutos de duração, nos quais experimentava uma linguagem de extrema concentração e (...) inventiva"* (Idem, Ibidem). Machado ainda se atém ao fato de que, apesar do corte metralhadora não ter

unesp

sido introduzido no Brasil pelo Olhar Eletrônico, mas sim pelo vídeo-artista Roberto Sandoval, nos idos dos anos 70, foi com o grupo que este tipo de montagem adquiriu conseqüências como *"forma poética"*.

É justamente o corte metralhadora que predominará na montagem de Cidade de Deus. Em velocidade que cresce à medida que as três épocas em que a história foi dividida se sucedem no filme, os planos se unem formando seqüências que ocorrem em um ritmo que, por vezes, atinge o vertiginoso. Ao mesmo tempo, Daniel Rezende introduz seqüências mais lentas entre as mais rápidas, para sincopar Cidade de Deus, dando tempo para que o espectador assimile o que ocorreu na história, o que auxilia na compreensão da complexa rede de tramas que formam a história.

O "paradoxo" , se é que se pode classificá-lo assim, entre o uso do corte metralhadora em Cidade de Deus e nos trabalhos da Olhar Eletrônico desenvolvidos nos anos 80, feitos em vídeo para serem exibidos na televisão, reside no fato de que a produtora, à medida que seus trabalhos se voltaram para as questões sociais, abandonou este tipo de técnica de montagem, pois, segundo Machado, *"não eram mais pertinentes no tipo de trabalho (que o grupo) passou então a desenvolver"*. (Idem Ibidem). Justamente o caminho oposto trilhado por Fernando Meirelles e sua equipe para o filme, finalizado no início do Terceiro Milênio.

A escolha da montagem centrada no corte metralhadora também foi responsável por uma das críticas mais recorrentes que o filme recebeu na época de seu lançamento: o de ter ritmo de videoclipe musical. Mais uma vez a imprensa especializada brasileira, em análise de "primeira hora" equivocada, dá provas de seu parco conhecimento estético e de linguagem sobre o audiovisual brasileiro contemporâneo.

Mesmo críticos da envergadura de Luiz Zannin Oricchio, do jornal O Estado de S. Paulo e José Geraldo Couto, da Folha de S. Paulo se utilizam desta leitura "rasa" para analisar Cidade de Deus. Enquanto Couto, de maneira elogiosa comenta a *"hábil assimilação de técnicas da publicidade* (questão já discutida anteriormente neste trabalho) *e do videoclipe com propósitos narrativos essencialmente cinematográficos"* (COUTO, 2002, p. E-5), Oricchio observa que *"o diálogo com a imagem publicitária e com o clipe são evidentes. A câmera mexe-se (sic) o tempo todo (...)"* (ORICCHIO, 2002, p. D-1).

Além de cometer o equívoco de associar às narrativas publicitárias à câmeras em perpétuo movimento, o crítico associa também publicidade e videoclipe sem se preocupar em explicar de que maneira realizou esta aproximação. No sentido do ritmo

unesp

da narrativa, a observação mais acertada parte da jornalista veterana Maria do Rosário Caetano, que observa com exatidão que Cidade de Deus *"abraça, perigosamente, o ritmo do cinema de ação hollywoodiano"* (CAETANO, 2002, p. 34), o que de fato ocorre no filme.

A diferença está na função narrativa que Meirelles e Daniel Rezende dão a esse ritmo. Enquanto os filmes de ação americanos o utilizam apenas para exacerbar o impacto emocional das cenas mais violentas e perigosas nos espectadores, em Cidade de Deus o ritmo busca a sintonia perfeita com o ritmo que uma guerra do tráfico entre dois grupos pode ter dentro de um conjunto habitacional. A montagem não "espetacularia a violência", mas sim tenta adentrar e reproduzir com a maior verossimilhança possível, a intensidade que ela pode ter, por meio da velocidade da narrativa.

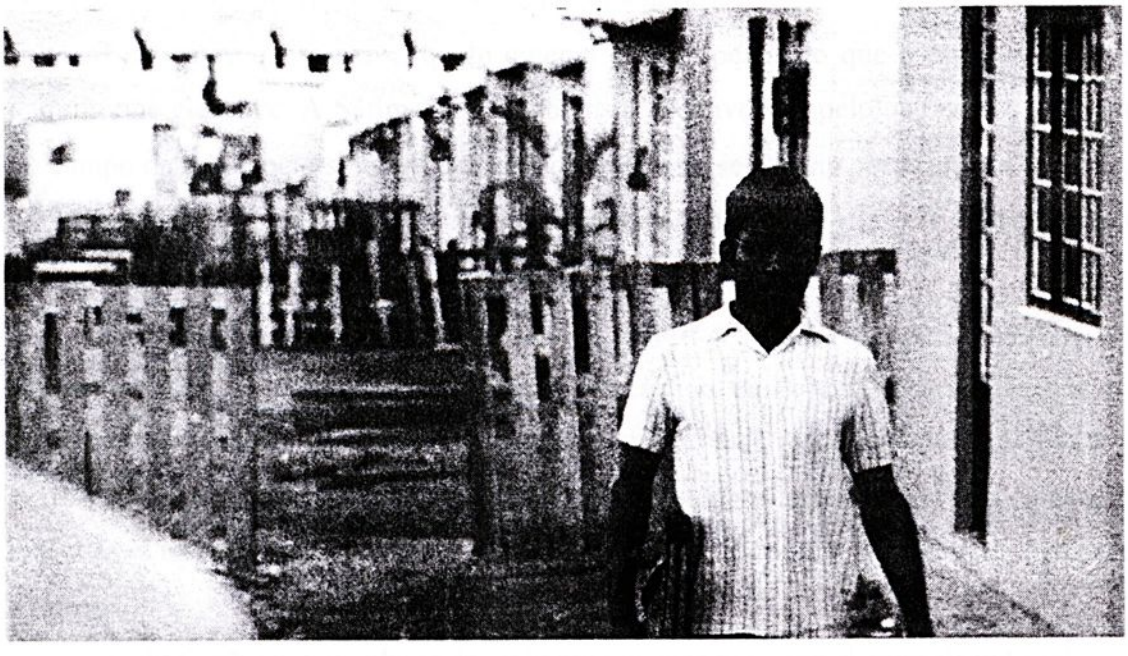
Cidade de Deus também não deve ser entendido como um grande videoclipe. Como esclarece o professor Pelópidas Cypriano de Oliveira que defendeu sua dissertação de Mestrado na USP, em 1989, com o tema **Videoclipe e a imagem que o disco faz**, este tipo de produto audiovisual existe a partir da estratégia de grandes gravadoras, que realizam filmes inspirado em músicas que deverão se tornar sucesso no mercado fonográfico. (Informações verbais).

As imagens concebidas pelo videoclipe, portanto, são totalmente inspiradas no som, fato não verificado em nenhum momento deste estudo de Cidade de Deus. As músicas têm sim papel importante de significação para o filme, como se demonstrará na Seqüência 9 deste trabalho. Contudo, não foi definitivamente nenhuma música que inspirou a produção do filme.

INSTITUTO DE ARTES - UNESP
BIBLIOTECA

Seqüência 8

A Cronotopia invade a Favela



Em que se analisam as relações espaço-temporais na formação do universo diegético de Cidade de Deus.

A estrutura de narrativa cinematográfica clássica de Cidade de Deus, herdada dos preceitos griffthianos e que seguem os paradigmas de roteiro formulados por Syd Field, não funcionaria na tela, mesmo com a montagem tecnicamente perfeita que tem o filme, se não houvesse também, por parte de seus realizadores, uma grande preocupação com questões espaço-temporais que constituem a obra.

Engana-se quem pensa que o cinema é arte apenas do que o espectador vê e daquilo que ele ouve. A Sétima Arte também se desenvolveu pelo que não se enxerga no campo da tela e pelo som *off*, que será discutido na seqüência posterior. Na verdade, o cinema se tornou uma linguagem porque aprendeu a utilizar elipses e concentrações espaço-temporais na constituição de suas obras.

Evidentemente os filmes não podem seguir o mesmo tempo cronológico e apresentar toda as variações e mudanças de espaço que constituem aquilo que se convencionou chamar "realidade"[1]. Cinema é antes de tudo representação simbólica e, neste sentido, a manipulação dos sons e imagens captados e organizados para compor o que se verá na tela está, no conceito platônico , muito mais para o simulacro do que para a mímese.

Toda ficção, independente do meio em que seja expressa, é antes de tudo seleção de seu autor ou autores. Cidade de Deus não foge à regra. No filme, nada é casual. Tudo foi pensado e escolhido objetivando a criação de uma "identidade". O próprio Fernando Meirelles, no roteiro que publicou do filme um ano após seu lançamento no cinema, confessa todas as indicações, ou decupagens, que criou para compor o universo de sua premiada obra.

Em linhas gerais, o diretor argumenta para justificar suas escolhas que,

> *"Para que o espectador compreendesse a evolução do tráfico e a transformação da Cidade de Deus (...), decidi dividir a história em três fases, dando a cada uma delas características distintas como se fossem três filmes. Isso daria a sensação de transformação e evolução do crime"* (MEIRELLES (Org.), 2003, p. 20)

[1] A não ser em casos como **a "Arca Russa"** que foi captada em uma única tomada e pensada para captar a reação de seus personagens em um castelo durante um período de tempo de aproximadamente 120 minutos, que é a duração deste longa-metragem.

unesp

A postura do diretor concorda com a observação do professor Jacques Aumont a respeito da representação fílmica. O intelectual defende a idéia de que *"um dos traços mais específicos do cinema é ser uma arte da combinação e da organização pois, um filme sempre mobiliza uma certa quantidade de imagens, de sons e de inscrições gráficas em organizações e proporções variáveis"* (AUMONT (Org.), 1995, p. 53).

A divisão em três fases, além de estar diretamente relacionada à estrutura da narrativa de Cidade de Deus, como se mostrou na seqüência anterior deste trabalho, ajudou na caracterização espaço-temporal do filme, pois, como comenta Meirelles, ele próprio criou *"uma espécie de manual para toda equipe, com regras para cada fase(...)"* (MEIRELLES(Org.), 2003, p. 20).

A soma da estrutura narrativa de Cidade de Deus, com o foco narrativo em primeira pessoa usado pela obra e montagem baseada no "corte metralhadora", aliada à divisão por fases, com características bem definidas para cada uma delas, trará ao filme um universo diegético bem composto e verossímil, que traz aos espectadores a intensificação da impressão da realidade que Cidade de Deus deseja causar.

Essa impressão da realidade causada por Cidade de Deus se dará, como esclarecem os pesquisadores Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, pela continuidade narrativa do filme, que se baseia na homogeneização dos significantes audiovisuais (cenários, iluminação, desempenho dos atores, ruídos, música, etc.) da obra cinematográfica aliada a linearização da história, trazida pela estrutura narrativa clássica do filme. (VANOYE, 1992, p. 25/26).

Os professores argumentam que o principal objetivo da continuidade narrativa é justamente levar o espectador a *" 'esquecer' o caráter fundamentalmente descontínuo do significante fílmico constituído de imagens 'coladas' umas as outras"*. (Idem, Ibidem). Ou, para tornar mais claro, a continuidade narrativa tenta "apagar" ou ao menos "amenizar" as elipses e concentrações que marcam o universo diegético cinematográfico.

Afim de tornar esta parte da análise mais clara, dividiu-se as questões de Espaço e Tempo em Cidade de Deus. Será primeiramente discutida o Tempo, em que predomina o uso do *flashback* na maior parte do filme, para depois se discutir a constituição do Espaço na obra dirigida por Meirelles.

Vale lembrar que esta divisão é meramente para simplificar o estudo dos componentes do filme como um todo. Como em qualquer obra cinematográfica, os elementos que compõem Cidade Deus são indissociáveis. Se na seqüência anterior há

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

um predomínio da análise voltada para a "forma" do filme, neste parte o que se perceberá é uma ênfase no "conteúdo" da obra, que, como ensina Bakhtin, *"representa o momento constitutivo indispensável do objeto estético, ao qual é correlativa a forma estética que, fora dessa relação, em geral, não tem nenhum significado"* (BAKHTIN, 2002, p. 35).

Embora este trabalho contrarie os preceitos do teórico russo, para quem forma, conteúdo e material são indissociáveis, inclusive no momento de análise de qualquer objeto estético (Idem, Ibidem, p. 37), ele concorda plenamente com a observação do intelectual, alertando para o fato de que *"fora da relação com o conteúdo (...), a forma não pode ser esteticamente significante, não pode realizar suas funções fundamentais"* (Idem, Ibidem, p. 35).

Cidade de Deus é um ótimo exemplo de quão é acertado o postulado acima elaborado por Bakhtin. O russo ainda nos recorda mais uma vez, que, no que se refere ao objeto estético, o conteúdo e a forma só podem existir *"com a ajuda de um material determinado"*. (Idem, Ibidem,).

Um Narrador-Tempo

Pensar o tempo diegético em Cidade de Deus é necessariamente pensar o foco narrativo do filme, já discutido na seqüência anterior deste trabalho. A figura de Busca-Pé, que conta a história em primeira pessoa, contrariando um dos principais preceitos da narrativa cinematográfica clássica, que tende a se utilizar da câmera como instrumento de narração, tentando apagar a sensação do "alguém que narra" nas produções cinematográficas, é essencial para que se estenda a teia complexa de elipses e concentrações cinematográficas apresentadas no filme, que concentra uma história que no tempo cronológico do mundo "real" duraria mais de doze anos. Vale lembrar que esses dois conceitos, elipses e concentrações, estão estreitamente relacionados à visão de Noël Burch, para quem tais fenômenos estariam associados à *"descontinuidade temporal"* (BURCH, 1994, p. 14).

Somado à técnicas cinematográficas, como o "congelamento" da imagem ou sua aceleração, ou mesmo o *travelling* de 180 graus que a câmera executa para tirar a

unesp

história do Ato de Resolução, ponto onde ela se inicia e devolvê-la ao Ato de Apresentação, nos anos 60, Busca-Pé com sua narração em *off* "auxilia" o entendimento do filme de ritmo muitas vezes estonteante, devido a sua montagem baseada no "corte metralhadora".

Gérard Betton explica que *"na tela, a duração de um fenômeno pode ser, à vontade, interrompida, alongada, encurtada e até mesmo invertida"*. (BETTON, 1987, p. 17). Citando Epstein, o intelectual francês credita essa "flexibilidade" do tempo audiovisual *"à capacidade de fazer com que a dimensão e a orientação temporais variem"* (Idem, Ibidem).

O teórico vai além, frisando que,

> *"(...) no universo fílmico, é raro que o tempo seja respeitado. Há quase sempre elipses e concentrações temporais (supressões das partes inúteis e dos tempos fracos da ação). Uma narração resumida, servindo-se de algumas tomadas marcantes – em número reduzido – provoca freqüentemente um maior impacto no espectador. É possível traduzir então, com o máximo de intensidade, emoções e sentimentos violentos e inesperados"* (Idem, Ibidem, p. 25).

Um bom exemplo disto em Cidade de Deus é justamente a seqüência que conta "A História da boca dos Apês", apresentando não só o personagem Dadinho, que se impõe como "Zé Pequeno" daí por diante na narrativa, mas também, em mais uma seqüência de *flashbacks* dentro do *flashback,* como a boca chegou às mãos da personagem Neguinho, até ser tomada por Zé Pequeno.

Um outro bom exemplo de uso da "flexibilização temporal" é a apresentação de como 'Zé Pequeno" tomou todos os pontos de droga do núcleo habitacional. Ao invés de apresentar diversas seqüências repetitivas e violentas, a equipe opta por apresentar um mapa na tela com as "bocas" que Zé Pequeno e Bené vão tomando, sendo a história narrada em *off* por Busca-Pé.

No caso de "A História da Boca dos Apês", em que a câmera vai e volta três vezes ao mesmo trecho do filme, em um recurso denominado por Betton como *"inversão do movimento"* permitindo que o tempo se *"desenvolva na direção oposta à normal"* (Idem, Ibidem), também é possível perceber como o *flashback* tem importância na estrutura narrativa do filme.

Ao contrário da ficção televisual, que normalmente usa a volta ao passado apenas para redundar uma informação já apresentada na história e assim fixar a história seriada em vários dias na cabeça do espectador, como esclarece Renata Pallottini

unesp

(PALLOTTINI, 1998, p. 37), o cinema e mais especificamente Cidade de Deus usa o recurso do *flashback* para trazer novos elementos e informações à história, exibindo cenas, seqüências e personagens que não haviam ainda sido apresentadas.

O filme em si já se passa em maior parte como uma volta ao passado, forjando as reminiscências de Busca-Pé como seu fio condutor de narrativa. O efeito estético do uso do *flashback* em Cidade de Deus concorda com o ponto de vista do pesquisador brasileiro João Batista de Brito, para quem *"o flashback tem um papel fundamental no efeito geral que o filme provoca"* (BRITO, 1995, p. 187).

Isto porque, o uso estilístico daquilo que o pesquisador denomina de *"inversão narrativa"* tende a retirar do filme a sensação de tempo presente *"que se atribui a força da imagem"* (Idem, Ibidem). No caso de Cidade de Deus essa sensação tem necessidade de ser duplamente "apagada", pois além de contar uma história que se inicia na infância do narrador e da personagem principal, também conta uma história que deve chegar ao espectador contemporâneo, que vê o filme no início do século XXI, como algo que se passou entre 1960 até o final dos anos 70. Daí a importância não só do uso do flashback, mas também a marcação com, uso da linguagem verbal escrita, não só das várias histórias paralelas que constituem o filme, bem como das três diferentes épocas em que se passa a história.

O uso da inversão temporal da seqüência pertencente ao Ato de Resolução que abre o filme também exerce um efeito dramático na narrativa. A repetição da seqüência, após o desenvolvimento de toda a história, permite ao espectador, como bem observa Brito, *"retroagir a sua disposição recepcional para 'reler' o início do filme como um clímax dramático"* (Idem , Ibidem p. 188), já que no início este mesmo espectador não tem a consciência exata do que está testemunhando.

Por isto, no filme, quando a seqüência da fuga da galinha - iniciada em um almoço promovido por Zé Pequeno para os garotos da "Caixa Baixa", para culminar com o ponto em que Busca-Pé fica entre a polícia e o bando de traficantes - é denominada de "O Começo do Fim", ao ser apresentada pela segunda vez, indicando ao espectador que a resolução da história está próxima. A indicação envolve o espectador com a seqüência, dando o tom dramático extremo que um bom clímax cinematográfico deve ter.

Um último ponto, relacionado à "câmera rápida" e ao "corte metralhadora" deve ser mencionado para encerrar a análise sobre o tempo diegético em Cidade de Deus. Se as questões apresentadas anteriormente davam conta do tempo lógico e cronológico do

unesp

filme, associadas mais estritamente ao conteúdo da obra, os dois pontos acima citados interferem mais diretamente na forma do filme.

Devido à necessidade, declarada pelo diretor Fernando Meirelles, de querer filmar a história do ponto de vista interno dos habitantes da favela e não de alguém que registrou esse mundo por fora, Cidade de Deus associa seu "corte metralhadora", que o torna um "filme rajada", ao recurso da câmera rápida, o que interfere diretamente no ritmo do filme, quesito também ligado à questão temporal diegética de qualquer obra cinematográfica.

Primeiramente, ao que se refere ao efeito dramático que uma aceleração de câmera pode ter na história contada, pode-se afirmar que o filme contradiz o preceito de Betton que acredita que seja possível *"criar inúmeros efeitos cômicos, e mesmo cenas mais dramáticas ou mais dolorosas podem provocar risos ou tornarem-se (sic) francamente cômicas"* (BETTON, 1987, p. 19) com o aumento da velocidade da câmera.

Cidade de Deus contraria esse preceito pois a aceleração da câmera não se dá meramente com o aumento da velocidade de captação da imagem pela película de 35 mm (que segue o padrão de 24 quadros por segundo), mas sim porque, abusando do dogma glauberiano de "uma câmera na mão e uma idéia na cabeça", o filme é captado literalmente com câmeras nos ombros que perseguem as ações, principalmente as que se referem à guerra deflagrada pelo tráfico, entre Zé Pequeno e Sandro Cenoura, que posteriormente envolverá também Mané Galinha, por motivos pessoais.

O recurso da "câmera rápida" é o que estrutura a fase "Final dos 70" que coincide com o Ato de Resolução do filme. Meirelles indica no roteiro que nesta fase, *"a câmera está sempre na mão e no meio da ação, tentando registrar tudo da melhor forma possível"*. (MEIRELLES (Org.), 2003, p. 186). Essa noção é reforçada ainda mais pelo cineasta, que suspende a necessidade de se dar "marcas" aos atores, para atuarem com limites físicos em cada cena, dando-lhes movimento livres, tendo a *"câmera que se virar em função dos acontecimentos, como num documentário"* (Idem Ibidem).

O ritmo temporal vertiginoso trazido pela montagem e pela câmera rápida em Cidade de Deus, afetando a percepção temporal da história, levará o filme a adquirir uma dimensão do tempo *"como algo que pode ser materializado"*, nas palavras de Arlindo Machado (MACHADO, 1997, p. 59). Para o intelectual, apoiado no filósofo francês Paul Virilio, *"materializado no espaço, o tempo se mostra como um efeito de*

unesp

superposição ou de percurso dos corpos no espaço, 'onde os momentos sucessivos se tornam co-presentes em única percepção, que faz desses momentos sucessivos uma imagem de acontecimentos" (Idem , Ibidem, p. 60).

Machado observa, em um afirmação que pode ser estendida à televisão, que quando o cinema *"violenta a percepção habitual do tempo por procedimentos (...) tais como retrocesso de ações por montagem invertida, câmera lenta ou rápida, dilatação ou condensação de movimentos"* (Idem, Ibidem, p. 61) ele esteja apenas intervindo na sucessão de imagens e o ordenamento dos fotogramas e dos planos.

Embora, segundo o intelectual, estas intervenções não possam gerar anamorfoses, ou seja, distorções das imagens "realistas" normalmente obtida por máquinas técnicas de captação de imagem, podem, e no caso de Cidade de Deus, geram "deformações" na narrativa, com intuito diegético, que interferirá na compreensão do filme.

Será essa intervenção "deformadora" que dará ao tempo um caráter de quarta dimensão do espaço, concordando com os princípios fundamentais da "Teoria da Relatividade" de Albert Einstein, citada por Machado para a formulação de seu conceito de anamorfose temporal. A análise nos leva a concluir que Cidade de Deus *"implica uma concepção de tempo que pode ser materializado"* (Idem, Ibidem, p. 59). Os reflexos desta postura influenciarão na composição do Espaço Diegético do filme, como se mostrará a seguir.

Cronotopia da Cidade

O "tempo materializado", que influencia diretamente na composição do espaço de Cidade, pareceu, não só a Machado, mas também ao pensador russo Mikhail Bakhtin, uma noção privilegiada para uma abordagem estética. O intelectual denominou essa relação visceral entre dois elementos, que a lógica formal tende em interpretar separado, de cronotopo.

Divagando sobre o tempo, a partir da análise do romance de Rabelais, primeiramente Bakhtin observa sobre as principais particularidades do tempo na ficção:

unesp

> *"Este tempo é coletivo, ele se diferencia e é medido apenas pelos acontecimentos da vida coletiva. Tudo que nele existe, existe somente para o coletivo (...) É um tempo laborioso (...) Na luta coletiva do trabalho contra a natureza é que se forma essa sensação do tempo; ela nasce da prática coletiva do trabalho; sua diferenciação e constituição servem aos objetivos desta prática"* (BAKHTIN, 2002, p. 317)

O autor vai além, afirmando que *"este tempo está voltado para o futuro(...) Todos os processos do trabalho estão voltados para o porvir"* (Idem, Ibidem), o que concorda com a colocação do teórico do cinema Jean Mitry, citado por Gérard Betton sobre o tempo cinematográfico. Para ele:

> *"O que chamamos de tempo é essa direção, essa evolução perpetuamente voltada para um futuro, bem como representação do passado, cuja conseqüência e testemunha constante é o presente: em suma, essa marcha das coisas que é a própria existência* (BETTON, 1987, p. 22).

Embora o porvir em Cidade de Deus não esteja marcado necessariamente pela visão de trabalho marcadamente marxista apresentada por Bakhtin, pode-se interpretá-lo no filme como o elemento que transformará ao longo do tempo o espaço diegético, o que comprova o caráter de cronotopia da obra.

Não por acaso, Fernando Meirelles cria regras muito claras de caracterização de personagens, cenários, cores, iluminação e músicas para cada uma das fases em que o filme foi dividido. Essa "nomenclatura" proposta pelo diretor ainda na fase de pré-produção de Cidade de Deus, quando a obra ainda era apenas um roteiro a ser filmado, se tornou muito visível na tela à qualquer espectador, depois que o filme ficou pronto.

Meirelles faz uso do espaço diegético para apresentar a evolução temporal da história. Embora contado em flashback, Cidade de Deus caminha inexoravelmente para o futuro. Se não há trabalho transformador, há violência. O passado ensolarado em um núcleo habitacional perdido nas estranhas do Rio de Janeiro se torna um futuro "sombrio e caótico", sem perspectivas, como se verá na análise dos elementos espaciais.

Para deixar essa parte do trabalho mais clara, serão apresentados os elementos visíveis do espaço diegético em tópicos. Serão analisados respectivamente figurinos, cenários, cor e iluminação. O som do filme, composto por diálogos, narração off, músicas e ruídos, será analisado na próxima seqüência, dado a importância destes itens para a composição da obra audiovisual.

unesp

Também é válido lembrar que, apesar de toda a importância que têm autores como Jean Mitry, Noël Burch e o próprio D. W. Griffth, que sistematizaram a "gramática" do cinema, ou seja, as regras de continuidade, concentração, campo e contra-campo, raccord, entre outros, garantindo um "padrão mínimo" de formato para os filmes que se produzem até hoje, não serão analisados em Cidade de Deus esses elementos, mais marcadamente técnicos. Os mesmos só serão utilizados em casos em que se necessite explicar ou exemplificar a análise de uma seqüência ou cena ligada ao filme, sendo então o conceito e o autor em que o trabalho se apoiou evidenciados.

Figurinos: O "Espírito" das Personagens

Gérard Betton observa que *"o espaço fílmico não é apenas um quadro(...) ele é um espaço vivo, em nada independente de seu conteúdo, intimamente ligado às personagens que nele evoluem"* (BETTON, 1987, p. 29). A associação que o pesquisador francês faz entre o filme e suas personagens mais uma vez comprovam a importâncias que elas tem para o filme narrativo.

Se, como já explicou Syd Field, *"ação é personagem*" (FIELD, 1995, p.23) um dos maiores desafios de qualquer realizador cinematográfico ao compor os de suas histórias, é conseguir apresentar de maneira verossímil os tipos que cria. Além desta barreira, que por si só já é complexa – não há nada pior do que "caricaturas" nos filmes –, o diretor ainda conta com um desafio ainda maior em boa parte dos filmes de narração clássica: demonstrar muitas vezes o estado psicológico de suas personagens, sem cair no recurso fácil da "voz em off".

A revelação do "espírito" das personagens é justamente um dos pontos em que o cinema e a literatura mais se diferem. Enquanto a linguagem verbal possibilita que o autor "penetre" no eu interior mais profundo de suas personagens, chegando a criar histórias que ocorrem somente em "fluxo de consciência", a câmera cinematográfica não permite esses "mergulhos". Ao contrário, exige atores e interpretações para dar vida aos tipos criados.

Neste sentido, os figurinos podem funcionar no cinema como índices do "estado psicológico" das personagens, reforçando a impressão de realidade que o filme busca causar. O professor Antonio Candido explica sobre a composição da personagem em **A Personagem de Ficção** que:

unesp

> *"(...) cada traço adquire sentido em função de outro, de tal modo que a verossimilhança, o sentimento de realidade depende, sob este aspecto, da unificação do fragmentário pela organização do contexto. Esta organização é o elemento decisivo da verdade dos seres fictícios, o princípio que lhes infunde vida, calor e os faz parecer mais coesos, mais apreensíveis e atuantes do que os próprios seres vivos"* (CANDIDO, 1976, p. 80).

O mestre ainda ressalta que *"os elementos que um autor escolhe para apresentar a personagem, física e espiritualmente, são por força indicativos (...)"* devendo o autor *"convencionalizar bem os elementos, organizando-os de maneira adequada"* (Idem, Ibidem, p. 78).

Ao pensar o figurino (ou "guarda-roupa", como denomina Gérard Betton) de Cidade de Deus, Fernando Meirelles optou por observar a divisão de épocas que ele próprio estabeleceu para estruturar a narrativa do filme. Seguindo esta orientação, o diretor explica que nos "Anos 60", *"a moda é falseada, indo mais para trás no tempo, para que se reforce a diferença entre roupas feitas em casa e as roupas industrializadas que virão na fase seguinte"* (MEIRELLES (Org.), 2003, p. 20).

Além destas recomendações, o cineasta ainda obriga a predominância das roupas em branco e em tom pastel para os figurinos, o que é coerente com sua decisão sobre as cores que o filme deve ter em cada fase, como se verá no próximo item. Já para os "Anos 70", denominados pelo diretor como *" a fase feliz do filme"* , a recomendação é para que as roupas, além de serem industrializadas, devam ter *"estampas"* e *"cores fortes"* , sendo que a presença de *"marcas"* é introduzida no filme (Idem, Ibidem, p. 67).

É a presença da contracultura, fortemente influenciada pelos hippies, no caso brasileiro, que marcará o figurino do filme, neste período, principalmente no que se refere ao personagem Bené, o traficante "responsa" que vira "cocota", comprando roupas de marca da Zona Sul carioca e tingindo seus cabelos de loiro.

Já na última parte do filme, "Final dos 70", quando a guerra se instala livremente em Cidade de Deus, o diretor optou por proibir o *"vermelho e as cores fortes"* retirando dos figurinos *"as estampas, o desenho e a alegria"* (Idem, Ibidem, p. 186).

Embora, como explique Gérard Betton, o guarda-roupa possa ser intemporal *"quando a exatidão histórica cede a uma preocupação maior: a de sugerir ou traduzir simbolicamente (...) estados de alma, ou, criar efeitos dramáticos e psicológicos"* (BETTON, 1987, p. 57), as escolhas generalizadoras feitas por Meirelles, traçando as

unesp

diretrizes gerais que os figurinos das personagens devem possuir em cada época, conseguiram refletir seus respectivos estados de espírito, sem serem atemporais.

São figurinos *"francamente realistas"*, como o próprio Betton designa, mantendo um *"grande cuidado com a reconstituição histórica* (Idem, Ibidem), e que cumprem o objetivo designado pelo intelectual ao guarda-roupa, mesmo que em Cidade de Deus, essa função por vezes ocorra "às avessas": *"exaltar a beleza, o caráter, a personalidade dos 'heróis', e valorizar os gestos e atitudes das personagens"*. (Idem, Ibidem).

Em Cidade de Deus, as interpretações do elenco amador se sobrepõem, e muito, aos figurinos. Impossível observar na primeira vez que se assiste ao filme o que Zé Pequeno está usando, simplesmente porque a atuação de Leandro Firmino é quase hipnótica, a ponto de se simpatizar com ele em muitos trechos da história, mesmo sendo um exemplo de anti-herói.

Mesmo assim, alguns pontos podem ser destacados sobre os figurinos (e também adereços) usados pelos personagens. Podemos citar entre eles:

- Em " A História de Zé Pequeno", quando bandido resolve deixar a vida de assaltos e se tornar traficante, por observar outros criminosos que enriqueceram com o tráfico. A câmera dá closes em cordões e pulseiras de ouro "despertando" a cobiça de Zé Pequeno. Mais tarde, já estabelecido como o novo "dono do tráfico em Cidade de Deus", a personagem sempre usará correntes, pulseiras e cordões, como prova de seu poder financeiro.

- A transformação de Bené em "cocota", já citado anteriormente. O bandido "responsa" tinge os cabelos e se veste com roupas de marcas que foram verdadeiras "febres" na década de 70, como *Lacoste* e *Hang Ten* , o que demonstra uma tentativa de se aproximar do universo da moda que vestia a classe média do período. A transformação de Bené pode ser interpretada como uma tentativa do marginal em se agregar a outro status social. O fato de encontrar uma namorada branca e cocota confirmam o sucesso da "operação".

Por último, é importante se ater ao figurino de Busca-Pé, que durante toda trama carrega elementos discretos, mas diferenciados das demais personagens. O narrador é o único desde a primeira fase do filme que surge em algumas cenas usando camisas brancas de mangas curtas, típicas dos antigos uniformes escolares brasileiros. A roupa funciona como um verdadeiro raccord de futuro, antecipando a superação da condição de marginalizado da personagem, que se tornará fotógrafo.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

Se comparado aos outros personagens de Cidade de Deus, Busca-Pé é o único que usa uniforme, o que pode ser interpretado como a informação de que foi o único a freqüentar uma escola. O dado fica ainda mais claro quando Busca-Pé é chamado para operar a máquina fotográfica e registrar a quadrilha de Zé Pequeno, já no final do Ato de Confrontação. Os diálogos deixam claro que somente ele na cena é alfabetizado.

Cenários: "Muito longe do cartão- postal do Rio de Janeiro"

Embora Gérard Betton alerte para o fato de que *"apesar do cenário ser muito importante, ele deve no entanto eclipsar-se (sic) por trás da ação e contribuir para um todo harmonioso"* (BETTON, 1987, p. 52) para não desviar a atenção dos espectadores da *"idéia principal do filme"*, em Cidade de Deus o caminho seguido para os cenários não é o que tipicamente se segue em narrativas cinematográficas clássicas.

Isto porquê, no caso do filme dirigido por Fernando Meirelles, como já evidenciado neste trabalho anteriormente, o núcleo habitacional é o que influencia diretamente as personagens que movem a história, em um típico exemplo de Naturalismo "zoliniano" contemporâneo.

O conceito de Cronotopo bakhtiano, ou seja, o tempo ficcional como elemento que pode ser materializado, ou, dando a "quarta dimensão do espaço", torna-se mais uma vez essencial para que se entenda o espaço diegético em que se transcorre Cidade de Deus. Bakhtin atenta para o fato de que o *"o tempo é profundamente espacial e concreto. Ele não se separa da terra e da natureza. É totalmente exteriorizado, como toda a vida humana"*. (BAKHTIN, 2002, p. 318).

Embora o teórico russo esteja se referindo à cronotopia dos romances de Rabelais, passados na Idade Média, em um mundo basicamente agrícola, a conceituação por ele elaborada funciona perfeitamente se a trouxermos para o mundo pseudo-urbano em que Cidade de Deus inicia. Há terra, mas não há agricultura e a natureza foi substituída por um espaço transformado e, portanto, cultural, pois sofreu influências das ações humanas.

Fernando Meirelles, ao criar regras distintas de apresentação e uso dos cenários do filme em cada uma das três fases, deu mostra de que compreende claramente a observação de Noël Burch de que *"o olho que observa uma 'écran' (tela) vê tudo ao*

unesp

mesmo tempo e concede a todas as formas e a todas as linhas uma importância plástica sensivelmente igual" (BURCH, 1994, p. 47).

O intelectual continua sua explanação sobre o "percurso do olho" afirmando que este *"é levado a percorrer uma imagem enquadrada segundo um certo itinerário, fixando-se em primeiro lugar num 'ponto forte"* para depois seguir um caminho através da composição que é pré-determinado por linhas diretrizes da composição. (Idem, Ibidem).

No caso da afirmação de Burch, para que se entenda o itinerário dos olhos do espectador na tela até chegar ao cenário, é preciso se levar em conta o conceito de campo e contra-campo, também formulado pelo autor e revisado pela linha teórica do cinema francês contemporâneo, havendo concordância nos conceitos formulados nas duas épocas.

Jacques Aumont explica de maneira mais simplificada que Burch, que *"campo e fora de campo pertencem ambos (...) a um mesmo espaço imaginário perfeitamente homogêneo*" (AUMONT, 1992, p. 25), denominando genericamente ambos de *"espaço fílmico"*. O autor apresenta o campo como sendo a porção deste espaço fílmico *"contida dentro do quadro"*, ou tela, enquanto que o fora de campo como sendo *"o espaço invisível, mas prolongando o visível"* (Idem, Ibidem, p. 24) .

Vale ressaltar também que o espaço fílmico não diz respeito somente a cenários, mas a absolutamente tudo que está dentro ou fora dos limites da tela, como personagens, música, iluminação, entre outros elementos, sendo que neste ponto do trabalho o conceito estará mais voltado para os cenários ou ambientes ficcionais em que se passa a história de Cidade de Deus.

Evidentemente que, para que a teoria do campo e fora de campo pudesse ser formulada, foi preciso que durante anos a linguagem cinematográfica "ensinasse" suas regras básicas, ou "gramática", como a denominam os franceses, aos espectadores. O detalhamento deste aprendizado, porém, não se faz necessário para esta análise. Hoje, qualquer espectador de meios audiovisuais, por menor grau de instrução que possua, compreende razoavelmente a noção de fora de campo, prolongando o mundo diegético para além da tela quando se faz necessário para o entendimento da obra audiovisual.

Dentro do espaço fílmico cenográfico contido nos inúmeros campos que Cidade de Deus apresenta, é possível constatar não só a cronotopia bakhtiniana, mas também uma intensa preocupação com a impressão de realidade que o filme deve causar para

unesp

que se torne uma história verossímil sobre a transformação de um núcleo habitacional em favela, marcada pela guerra do tráfico de drogas.

Contradizendo a sua própria máxima, citada anteriormente, de que o cenário deve permanecer "eclipsado" para não desviar a atenção das ações do filme, Gérard Betton observará que *"o cenário é freqüentemente mais um protagonista do que um simples ambiente"*, afirmação muito pertinente no que se refere a Cidade de Deus.

No filme, toda a história e sua estrutura narrativa rigorosamente arquitetada e com regras definidas para cada época ou fase, é marcada pela representação do núcleo habitacional, que se apresenta no espaço fílmico por meio de cenários, que visam atingir o grau máximo de "realismo" dentro da ficção, para uma perfeita coerência do universo diegético apresentado, reforçando assim a impressão da realidade, buscada quase incessantemente pelos cineastas do mundo todo, principalmente após a criação do Neo-realismo italiano, na década de 40, movimento cinematográfico que também influência o filme de Meirelles.

A busca pelo "realismo" da representação, não só nos cenários, mas em toda a obra, fará com que a cenografia de Cidade de Deus seja organizada, nas palavras de Marc Vernet, *"(...)de forma que cada elemento da ficção pareça corresponder a uma necessidade orgânica e apareça obrigatório a uma suposta realidade"* (AUMONT(Org.), 1992, p. 150).

Meirelles usou como locações para ambientar o filme, três favelas cariocas. Nova Sepetiba, onde foi filmada os "Anos 60" do longa; Cidade Alta, onde se transcorre os "Anos 70"; e a própria Cidade de Deus para ambientar a resolução da obra, quando a guerra entre os traficantes Zé Pequeno e Sandro Cenoura domina o núcleo habitacional. (MORAES, 2002, ps. 27/28).

A escolha de cenários reais, ou naturais, *"paisagens ou construções humanas"*, como explica Gérard Betton, em detrimento a cenários artificiais, *"construídas em estúdio"* (BETTON, 1987, p. 53) mais uma vez atestam não só a preocupação com a impressão da realidade que o filme quer causar, como também auxiliam na constituição do cronotopo do filme. A passagem do tempo cronológico ficcional em Cidade de Deus se materializa nas três favelas que de fato existem no Rio de Janeiro, intensificando, no filme, a sensação do processo histórico que o núcleo habitacional viveu até ser tomado pela guerra do tráfico.

Estas escolhas se tornam ainda mais contundentes e acertadas em Cidade de Deus, quando o comparamos por exemplo a **Carandiru,** de Hector Babenco, lançado

unesp

aproximadamente oito meses depois do filme de Meirelles. Na obra sobre o presídio paulistano, o diretor optou por usar cenários construídos em estúdio. O artifício até que funciona de maneira positiva, desde que, não se assista filmes como o documentário **O Prisioneiro da Grade de Ferro,** de Paulo Sacramento, lançado em abril de 2004, um ano após Carandiru. O documentário, gravado realmente dentro da Casa de Detenção, evidencia o caráter excessivamente "falseado" das locações do filme de Babenco.

O interessante, no caso de Cidade de Deus, é que a escolha dos cenários para cada fase ou época do filme influenciam diretamente o enquadramento que elas irão ter. Nos "Anos 60", Meirelles indica que *"a Cidade de Deus é apresentada em planos gerais com suas casas organizadas, sempre em perspectiva e com horizonte. A câmera permanece estática em tripés, ou carrinhos"* (MEIRELLES (Org.), 2003, p. 20). O diretor também opta pro usar mais tomadas externas e diurnas, recomendando que os *"enquadramentos nunca deveriam fechar além do plano médio"*.

A decisão dará ao filme em sua primeira fase uma sensação de amplidão e o aproximará de um ritmo narrativo mais lento, ao contrário do que ocorrerá nas fases seguintes. Vale ressaltar que, Cidade de Deus é um filme que acelera seu ritmo de montagem conforme o tempo diegético vai passando e o local vai sendo dominado pela violência.

Na fase "Anos 70", o diretor indica que,

> *"Apresentam-se novos espaços da favela da Cidade de Deus com os 'Apês' e planos gerais. – mas já há uma sensação de confinamento. Vielas sempre terminam em muros, não há grandes fugas ou perspectivas. Como em alguns filmes da década de 70, usa-se bastante câmera na mão e estão liberados o close-up (...) Rodamos as seqüências inteiras apenas variando a posição da câmera"* (Idem, Ibidem, p. 68).

O filme usa os cenários naturais da favela onde foi gravado para, além de transmitir a sensação da passagem do tempo (Crontopia), dar a sensação de confinamento dos habitantes do núcleo habitacional, conforme o tráfico, comandado por Zé Pequeno, vai dominando o local. O uso da câmera na mão, também auxilia a aumentar, de maneira gradativa e controlada, o ritmo que se imprime à narrativa. A "fase romântica" da pobreza e do banditismo declinaram, logo a velocidade do filme necessita ser outra.

E como já foi explicado na seqüência 7 desta análise, o "filme rajada" que se torna Cidade de Deus, devido ao "corte metralhadora", amplamente utilizado na montagem, será também influenciado pelo espaço fílmico cenográfico da última fase,

unesp

"Final dos 70". Nela, a escolha do diretor evidencia a ausência de uma geografia em Cidade de Deus, agora composta essencialmente por *"espaços caóticos, (onde) os personagens estão presos entre os muros, como num enorme labirinto, sem perspectivas ou horizontes"* (Idem, Ibidem, p.186).

Mais uma vez Meirelles explora o "claustro" que Cidade de Deus se tornou e o associa aos movimentos que a câmera deve ter, que devem ser iguais a de um documentário, *"virando-se conforme os acontecimentos"* (Idem, Ibidem), o que dá ao filme um ritmo quase "alucinatório" em sua resolução. A câmera na mão o tempo todo, no espaço sem perspectivas somado à sucessão de "cortes metralhadoras", que têm seu uso intensificado no final do filme, parecem querer perseguir as balas que atravessam incessantemente a vida do núcleo habitacional e de seus moradores. Espaço fílmico em que predomina a rapidez, insegura para a vida dos personagens e para os olhos de quem vê o filme.

Há também um predomínio de seqüências noturnas nesta fase que influenciaram nas Cores do filme, como se verá no próximo tópico. Cidade de Deus "escurece". *"As locações estão poluídas visualmente, há muito lixo, resto de cartazes, objetos largados no meio das ruas"* (Idem, Ibidem), para dar a sensação de que o caos gerado pelo tráfico dominou definitivamente a favela.

Cores: A Película vira uma paleta

Antes de se iniciar a análise das cores que compõem as três épocas em que está dividido o filme Cidade de Deus, é preciso frisar a ausência de uma teoria sobre as cores e seus usos no cinema e em outras manifestações audiovisuais. Mesmo pesquisadores como o professor Luciano Guimarães, professor do Departamento de Comunicação da Unesp [2], que vem dedicando toda a sua carreira acadêmica a pesquisar os impactos que as cores possam ter em seus espectadores, não se voltou essencialmente para as cores na Sétima Arte.

O intelectual francês Jacques Aumont, em obra basilar para que se compreenda os usos e funções das imagens tecnológicas nas sociedades contemporâneas, registra que apesar de *"todas as teorias do cinema (...) afirmarem o papel expressivo da cor, empregada pela maioria dos cineastas do século XX, preocupados com a expressão*

---

[2] Campus de Bauru.

unesp

visual" (AUMONT, 1993, p. 284) o que se verifica é *"a quase inexistência de uma teoria da cor"* (Idem, Ibidem).

Devido a essa ausência, este trabalho optou por mais uma vez fazer uso do hibridismo-dialógico que marca as diversas formas de expressão artística desde de suas origens, e toma emprestado a teoria das cores na arte brasileira, desenvolvida pelo crítico e curador de arte Paulo Herkenhoff, e publicada no catálogo da XXIV Bienal de São Paulo de 1998, que esteve sob sua curadoria, para nortear o trabalho realizado com as cores e suas significações no filme Cidade de Deus.

Também é válido ressaltar que a escolha pelas proposições de Herkenhoff se deu em detrimento a outras teorias herdadas das artes pictóricas, como por exemplo as desenvolvidas por Wassaly Kandisky em suas lições na Bauhaus, nas décadas de 20 e 30 do século passado, devido ao caráter eminentemente brasileiro buscado pelo crítico capixaba em suas análises.

Herkenhoff rompe o caráter "eurocêntrico" ao analisar o uso das cores na artes plásticas nacionais, aproximando-se desta maneira do Modernismo brasileiro, como momento primordial da busca pelos matizes da terra. Será também esta busca e uso das tonalidades locais que estará presente em Cidade de Deus, como se verá ao longo deste tópico. O uso calculado das cores no longa comprovam mais uma vez que cada uma das épocas da obra cinematográfica pode ser entendida como um média-metragem independente.

A exemplo do que realizou Carla Camurati, que dividiu **Carlota Joaquina: Princesa do Brazil** , de 1995, em uma "paleta de cores" (RODRIGO, 1997, p. 48), dando a cada um dos países em que se passa o filme – Espanha, Portugal e Brasil – uma tonalidade específica, Fernando Meirelles também trilha caminho análogo, dando a cada época, ou fase, de Cidade de Deus, cores diferentes, que identificam os diferentes momentos dramáticos do filme, dando o "clima" social e psicológico que vive o núcleo habitacional.

Seguindo por esta linha de condução das cores, Meirelles indica que na primeira fase, ou "Anos 60", *"o tom é quente e o contraste mais baixo. Figurino e direção de arte devem sempre seguir uma palheta de cor pastel (...) Proibido o uso de azul, de outros tons frios, ou de cores intensas. Nem o céu pode ser azul"*. (MEIRELLES (Org.), 2003, p. 20).

As orientações do diretor para a produção e filmagem desta parte do filme, resultam na tela em um efeito cromático que aproxima o filme das cores telúricas da

unesp

arte moderna brasileira, como explica Herkenhoff, atribuindo a origem destas tonalidades ao pintor Vicente do Rego Monteiro. Segundo o crítico, as cores utilizadas pelo pintor em suas telas *"evocam terra cozida e pintura em engobe"* (HERKENHOFF, 1998, p. 336), herdadas dos *"valores plásticos amazônicos"*, verificado por exemplo, na cerâmica marajoara. (Idem, Ibidem).

Já na segunda época, "Anos70", ou a "fase feliz do filme" , Meirelles explica que *"cores fortes e misturadas aparecem como num filme Ektacolor*[3]*, bem ao gosto dos anos 70"* (MEIRELLES (Org.), 2003, p. 68). Essas tonalidades apareceram por exemplo, no céu azul, cor terminantemente proibida pelo diretor na fase anterior, que aparece logo no início da fase, em que Busca-Pé e os "cocotas" estão na praia. E também fica bastante marcada nos figurinos e na cor de cabelo (tingido) do personagem Bené.

Os tons utilizados nesta fase podem ser associados ao que Herkenhoff denominou de "cores antropológicas" (HERKENHOFF, 2002, p. 78), diretamente associadas às "cores caipiras" que a pintora Tarsila do Amaral "descobriu" em sua viagem à Cidades Históricas de Minas Gerais, com seus amigos modernistas, em 1924. Sobre as cores, tão celebradas pela pintora, em artigo de sua autoria, publicado na Revista Anual do Salão de Maio, número 1, de 1939, o crítico de arte observa:

> *"A cor caipira (...) sintetiza o gosto visual das cidades coloniais barrocas (...), dos subúrbios das grandes cidades (grifos nosso) e do universo rural. Celebra a ingenuidade do vernáculo. Nas cenas urbanas, Tarsila não aponta choques entre natureza e modernidade. O rural se sobrepõe freqüentemente ao mundo urbano (...) Tarsila desenvolveu uma paleta brasileira, que não totalizando o país, demarca sua teoria de cor. Era o desejo de 'pintar em brasileiro'* (HERKENHOFF, 1998, p. 339).

No caso de Cidade de Deus fica patente que as cores remetem diretamente as duas fases que marcaram o Modernismo brasileiro, nos anos 20 e 30, também indicando o desejo do filme de "pintar em brasileiro". A professora Annateresa Fabris aponta que o Modernismo viveu fases distintas no Brasil. A década de 20 mais voltada para à questão do "formalismo" e a da década de 30 em que a preocupação com os temas sociais passam a marcar as composições do artistas. (SCHWARTZ, 2002, p. 47).

Essa divisão reflete diretamente nas cores utilizadas pelos pintores da época. Enquanto nos anos 20, a arte terá uma tonalidade mais "berrante", ou caipira, como quer

---

[3] Técnica de coloração de filmes muito utilizada em filmes não só no Brasil, mas também no exterior que causam a sensação das cores "saindo" da tela de tão fortes.

unesp

Tarsila do Amaral, nos anos 30 ela se voltará para tons mais telúricos, como explica Herkenhoff. (HERKENHOFF, 2002, p. 80).

Cidade de Deus, ao que se refere à cores, inverte a ordem das fases Modernistas em suas duas primeiras fases. Nos "Anos 60", em que se mostra a formação do conjunto habitacional, os tons terrosos prevaleceram. A fase mais "formalista" em relação às cores, ocorrerá nos "Anos 70".

Apesar de ser um filme que busca a cada fotograma o realismo cinematográfico, Cidade de Deus faz uso das cores com elemento estético. As orientações dadas por Fernando Meirelles *"não buscam sistematicamente a reprodução exata das cores"* (BETTON, 1987, 60) mas sim *"exploram as tonalidades 'mais quentes' (vermelho, alaranjado) ou 'mais frias' com finalidades artísticas, visando o contraponto com o conteúdo dramático das imagens"* (Idem, Ibidem).

Se o principal problema da cor no cinema é, segundo Gérard Betton, citando a Enciclopédia do Cinema, saber se a cor deve ser realista ou não, o filme analisado rompe a dualidade proposta pois, apesar da cor *"não se conformar com a realidade"* (Idem, Ibidem, p. 58) em Cidade de Deus, ela simplesmente não gera somente *"uma bela imagem, ou cartão postal"*, rompendo com o simples *"maneirismo visual"* que indica o uso de cores "fortes" ou muito marcadas para filmes *"violentos"*. (Idem, Ibidem).

Cidade de Deus usa a paleta das cores Modernistas em nos "Anos 60" e "70", para apresentar uma história marcada pela criminalidade, do início ao fim do filme. Há cores, elas são fortes e se evidenciam na tela, mas jamais esvaziam ou prejudicam o desenvolvimento do filme. Ao contrário. Servem para seduzir os espectadores às imagens, tornando-as mais "toleráveis", mesmo com um tema tão árido.

O filme somente irá não só perder a cor, mas também "escurecer" no "Fim dos 70", ou seja, já em sua Resolução. A seqüência da "Despedida de Bené" funciona como um "raccord cromático" entre a segunda fase e a final. No baile "*funk*" organizado pelo personagem, predomina o efeito claro/ escuro, dado pela iluminação. Com a morte da personagem será deflagrada a guerra do tráfico e então o filme não tem mais motivos para ser "colorido".

A orientação de Fernando Meirelles para a última fase é clara e direta: *"O filme fica quase monocromático, há muito cinza, preto e cores frias. Proibido vermelho e cores fortes"* (MEIRELLES (Org.), 2003, p. 186). Tal opção resulta em um adensamento da situação dramática pelo uso das cores (ou ausência delas).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

Tal postura confirma o ponto de vista do pesquisador australiano Graeme Turner que associa inicialmente o uso das cores no cinema, a partir da década de 30, com as primeiras tentativas técnicas de colorização das películas cinematográficas, aos faroestes, cartuns musicais e comédias, *"onde a fantasia ou o espetáculo eram de suma importância"* (TURNER, 1997, p. 30). Segundo o intelectual, *"à medida que a cor tornava-se parte dos programas sobre temas do dia- a-dia e dos noticiários da televisão, perdia sua associação com a fantasia e o espetáculo"* (Idem, Ibidem).

Embora Cidade de Deus não seja em preto- e- branco em sua fase final, o filme se escurece, em um ambiente em que além da falta de horizontes ligada aos cenários naturais, já citada anteriormente, predominam trechos que quase atingem o preto -e- branco, com a presença de um tom azulado – obtido por filtros – que dão a sensação tensa e angustiante ao filme.

O fato das duas aparições de Sérgio Chapelin (ex-apresentador do Jornal Nacional, da rede Globo), mostrando a guerra do trafico entre Zé Pequeno, Sandro Cenoura e Mané Galinha ser em preto e branco, mesmo que na época em que se passa a história já existir TV em cores no Brasil, reforçam a observação de Turner. O uso ou não de cores em Cidade de Deus não está relacionado diretamente à espetacularização do filme, contrariando mais uma vez uma das principais críticas feitas à obra de Meirelles na época de seu lançamento, pela imprensa brasileira.

O próprio Turner defende que *"a filmagem em preto- e- branco ainda é usada em documentários ou em certos tipos de longa-metragem para garantir a 'veracidade', significando uma ampliação do real"* (Idem, Ibidem). No caso de Cidade de Deus, a "paleta de cores", ou quase ausência delas na última época, *"imprimem (...) sentimentos e impressões. Agem sobre a (...) alma, sobre o (...) estado de espírito"* (BETTON, 1987, p. 60), servindo para *"o desenvolvimento da ação, participando da criação da atmosfera e do clima psicológico"* (Idem, Ibidem) das personagens.

Iluminação & Fotografia: A técnica se revela

Antes de iniciarmos este tópico é necessário que se apresente o paralelo traçado entre a iluminação e a fotografia, pelo crítico João Batista de Brito que chama atenção para o fato do termo "fotografia" no cinema ir muito além de *"um trabalho técnico, sem*

unesp

maiores conseqüências que pode ser feito por qualquer profissional da área". (BRITO, 1995, p. 217).

O pesquisador associa o trabalho fotográfico no cinema, além da beleza e funcionalidade narrativa, à iluminação, mostrando a dificuldade de se iluminar a captação de imagens em movimento. Brito observa que:

> *"(...) o trabalho com a iluminação no cinema é completamente diverso e infinitamente mais complicado que o da arte fotográfica em si mesma. (...) pois há o dado inescapável do movimento. (...) faz uma enorme diferença iluminar um cenário para um 'registro estático', e iluminá-lo para ser fotografado por uma câmera móvel, com atores móveis e, às vezes, também os objetos(...) pois os efeitos da luz podem deformar o material filmado de modo a sugerir, no resultado, uma impressão diversa da que se pretendia"* (Ide, Ibidem).

No caso de Cidade de Deus, que apesar de todo a preocupação com elementos da linguagem e estética cinematográfica, objetiva atingir um grau máximo de realismo cinematográfico, qualquer "deformidade" poderia colocar em risco o bom desenvolvimento do filme. Ao mesmo tempo, o trabalho executado pela equipe de Fernando Meirelles ao que se refere a figurinos, cenários e, principalmente, cores, tem importância fundamental na fotografia e iluminação do longa.

Seria impossível, por exemplo, o baixo contraste entre as imagens, que ocorrem nos "Anos 60" ou o legítimo jogo do "claro-escuro", em uma referência quase Barroca, na fase final sem um trabalho impecável de luz e fotos. As imagens do cinema, nunca é demais lembrar, continuam sendo essencialmente luz.

Não por acaso, o fotógrafo do filme, Cesar Charlone, foi também indicado ao Oscar da categoria, em 2004. Seu trabalho é primoroso e confirma que fotografia no cinema não é meramente um exercício de técnica. Para que a "paleta de cores", por exemplo, funcionasse como elemento expressivo do filme, antes de mais nada, foi necessário que cada fotograma captado em cada uma das épocas, tivesse tonalidades aproximadas, criando assim a identidade visual que se verifica em Cidade de Deus.

Graeme Turner indica que *"há dois objetivos principais na iluminação cinematográfica":* o expressivo e o realismo. Charlone alterna no filme o uso destes objetivos, mas o predomínio de cada um deles se torna evidente em cada uma das épocas, sendo que a segunda – "Anos 70" – realiza a migração do objetivo mais realista para o expressivo.

O postulado de Turner concorda com o de Gérard Betton, que divide a iluminação em "geral e difusa", o que a aproximaria do critério "realista" do

unesp

pesquisador australiano, e em "luz dirigida ou contrastada", mais próxima à questão do elemento "expressivo" da iluminação cinematográfica.

Para Betton, *"a iluminação de ambiente (luz geral e difusa) serve para criar um ambiente psicológico geral, enquanto a iluminação de efeito (luz dirigida e contrastada) permite obter efeitos dramáticos precisos"* (BETTON, 1987, p. 55). O intelectual vai além, e em uma afirmação absolutamente pertinente à perfeição técnica e expressiva da iluminação e da fotografia de Cidade de Deus, observa:

> *"A iluminação é 'um cenário vivo, quase um ator'. Assim como as linhas, as formas e as cores, a luz pode produzir efeitos sobre a sensibilidade de nossos olhos, mas também sobre nossa sensibilidade como um todo. (...) Através do jogo e da arte dos valores – ou seja, das diferentes gradações de sombra e luz – o cineasta pode obter a sensação de realce, dando a seu assunto a atmosfera e o valor expressivo que deseja. A orientação do criador em relação à luz condiciona o modelado"* (BETTON, 1987, p. 55).

A última frase citada do autor associa mais uma vez, de maneira indireta, iluminação e fotografia na Sétima Arte. Turner também argumenta que *"a iluminação seleciona e enfatiza elementos do quadro, e com isso parece ser um meio natural de dirigir a atenção do espectador para um elemento do quadro, enquanto outros são escurecidos"*. (TURNER, 1997, p. 62).

Charlone, apesar das épocas serem marcadamente expressivas ou realista quanto à iluminação, "joga" com as duas categorias durante todo o filme. Nos "Anos 60", o fotógrafo usa a iluminação realista, em tomadas externas, predominantemente realizadas à luz do dia. Tantos os cenários, quanto os atores estão naturais e discretamente iluminados e o espectador, como explica Turner para esta categoria, *"não percebe a iluminação como uma tecnologia à parte"* (TURNER, 1997, p. 62) na fotografia.

Em seqüências internas da primeira parte do filme, o fotógrafo trabalha com a questão da iluminação expressiva, ou seja, *"que estabelece um estado emocional, dando ao filme uma 'aparência', ou contribuindo para detalhes na narrativa, como caráter e motivação"* (Idem, Ibidem, p. 60). É o caso das seqüências em que o "bicho-solto" Cabeleira se esconde na casa de Lúcia Maracanã, após o assalto ao motel, planejado por Dadinho.

Charlone cria uma iluminação direcionada, baseado no escurecimento e contraste da cena, embora as cores indicadas por Meirelles continuem mantidas, para o momento em que o bandido vê Berenice pela primeira vez, personagem pela qual ele se apaixonará no filme. A mesma estrutura é repetida quando os dois, já namorando, estão

unesp

na cama, discutindo sobre o futuro de Cabeleira. Embora as cenas deste seqüência sejam mais claras, pois se passam de dia, e não de madrugada como na seqüência anterior, os contrastes de luz se tornam notáveis. Nem de longe lembram a iluminação difusa que impera nas tomadas externas da primeira época.

Já nos "Anos 70", em que a história ganha cores "antropológicas", como explicadas no tópico anterior, Charlone exercita a questão entre o claro e o difuso para evidenciar todos os confrontos que marcarão a fase, que levará à guerra do tráfico na resolução do filme. O "Ato de Confrontação", como denomina Syd Field, será marcado em Cidade de Deus por uma legítima "guerra" entre os diferentes tipos de iluminação, que tem por vencedor, por uma margem pequena de diferença, a iluminação realista, ou geral.

Se seqüências externas, como as realizadas nas praias, tem por principal meta evidenciar as cores, em seqüências mais fechadas, há um legítimo trabalho não só de se criar climas psicológicos e sociais, mas também de realizar raccords, antecipando o que o longa se tornará em sua parte final.

Seqüências como a de Dadinho consultando um pai-de-santo – que o "rebatiza" de Zé Pequeno, feita toda com iluminação à luz de velas, ou, como as da tomada da "Boca do Apê", que marcam a tomada de Cidade de Deus pelo traficante, são provas do exercício expressivo de luz e sombra, captado pelas lentes de Charlone.

A maior evidência deste exercício, porém, ocorrerá ao redor da personagem de Bené. Na cena em que Bené aparece na "boca" de roupas coloridas e cabelo tingido, apesar da essência antropológica das tonalidades, a iluminação será expressiva e bastante direcionada. Contudo, o grande exercício de mudança da iluminação no filme se dará na seqüência intitulada "A Despedida de Bené".

Charlone trabalha com um lusco-fusco na iluminação, obtido por meio de lâmpadas estroboscópicas, o que gera uma fotografia que se alterna entre o absolutamente claro e o quase totalmente escuro, que será praticada na última fase. É o momento de tirar o sol e a iluminação difusa do filme, para apresentá-lo escuro e sem perspectivas, devido à violência que se apodera gradativamente do conjunto habitacional.

Se há *"predomínio das seqüências noturnas"* (MEIRELLES (Org.), 2003, p. 186), como já citado neste trabalho, na terceira fase do filme, é lógico que os contrastes entre claro e escuro marquem a época. "Bocas" e ruas mal iluminadas e "claustrofóbicas" são ambientes ideais para se trabalhar o clima psicológico e social da

unesp

favela neste momento, refletindo o "estado de espírito" das personagens, nervosas e angustiadas pelos acontecimentos.

A exceção nesta época fica por conta da seqüência "O Começo do Fim", que também abre o filme, mas sem essa denominação quando usada pela primeira vez. A fuga da galinha, a perseguição pelo bando de Zé Pequeno e o tiroteio que marcam essas cenas têm iluminação absolutamente geral e realista, sendo o lado expressivo retomado quando Zé Pequeno é preso e Busca-Pé persegue a polícia e o traficante para fotografar o que aconteceu com ele.

Outro ponto que merece destaque na fotografia trata justamente sobre o narrador da história. Conforme Busca-Pé se aproxima da concretização de sua necessidade dramática, vemos várias cenas gravadas com o personagem entregando jornais com o dia amanhecendo. Embora a iluminação seja expressiva e marcadamente em tom frio pois azulado, há no fundo, sempre, os primeiros raios de sol, que amarelam parte do sol, retomando não só a fase "feliz do filme", mas indicando que o futuro da personagem será "iluminado", ao contrário do que ocorre com a maioria dos outros moradores de Cidade de Deus, que se entregaram à criminalidade.

.....

A análise do espaço-temporal em Cidade de Deus, confirma não só a cronotopia indicada por Mikhail Bakhtin e Arlindo Machado no filme, como também, mais uma vez, evidencia, o caráter "indissociável" que conteúdo, forma e material exercem na elaboração da linguagem e estética de qualquer tipo de ficção, formulada pelo teórico russo.

O não-uso destas citações de maneira constante nestas seqüências de análise, é apenas para não redundar sobre o já citado e afirmado anteriormente, afim de não desgastar futuros leitores do trabalho.

unesp

Seqüência 9

Gírias, Batuques e Rajadas em um Cinema que já foi "Cantante"



Em que se analisa a trilha sonora do filme Cidade de Deus e se relembra a origem e a importância do som em nosso cinema.

Para que se encerre essa parte da análise de Cidade de Deus, tornou-se necessário realizar um exercício bastante simples, mas muito eficaz para justificar essa seqüência. Retire do filme o som e ele perderá ao menos cinqüenta por cento de seu impacto narrativo e imagético.

Com o objetivo de causar uma forte "impressão da realidade", Cidade de Deus usou o som para construir seu universo ficcional, confirmando a afirmação do pesquisador australiano Graeme Turner, para quem *"a ilusão do realismo depende do uso diegético do som"*, pois, segundo o intelectual, a expressão sonora em um filme *"aumenta o realismo (...) associado à ações e fatos mostrados visualmente"* (TURNER, 1997, p. 63).

Embora, como explica Arlindo Machado, citando o estudioso Michel Chion, *"um filme e o estatuto do cinema não se altera (sic) em decorrência da existência ou não de uma trilha sonora"* (MACHADO, 1997, p.149), pois a "situação ontológica" do cinema é essencialmente visual, é preciso levar em consideração a importância fundamental que esse aspecto têm não só em filmes brasileiros, mas em boa parte dos produtos ficcionais para outros meios audiovisuais, que se estruturam a partir de uma proposta narrativa, como minisséries e telenovelas, por exemplo.

Também, especificamente no caso do cinema brasileiro, é preciso ir além , e lembrar que desde de nossas primeiras produções, ainda na primeira década do século XX, buscamos a sonoridade para as imagens exibidas em movimento, a exemplo do que faziam no exterior outros realizadores. Como lembra o próprio Machado,

> *"O cinema já era sonoro durante esse tempo todo, aliás nunca deixou de sê-lo desde de sua invenção ou mesmo sua pré-história. A diferença era que o som, em vez de ser gravado para posterior reprodução, era produzido ao vivo por pianistas, organistas, cantores e até mesmo orquestras completas. Sabemos que o cinema dito 'mudo' acumulou, nos seus 30 anos de história, toda uma sabedoria particular sobre o tratamento da matéria sonora no filme, em que se incluem partituras musicais que acompanhavam os rolos de filmes, dispositivos de sonoplastia montados dentro da sala de exibição, auditórios com acústica e dotados de órgãos de tubo (...), dublagem de vozes de atores por locutores que ficavam atrás da tela (...)* (Idem, Ibidem, p. 158).

No Brasil os filmes "cantantes", como indica Paulo Emílio Sales Gomes, são a confirmação desta busca incessante pelo som nos filmes, desde as origens do cinema. O intelectual explica que o gênero "cantante" ou "falante", foi utilizado por realizadores pioneiros, como Cristóvão Guilherme Auler e Francisco Serrador, a partir de 1908,

unesp

adquirindo *"no Rio de Janeiro, de 1909 a 1911, um desenvolvimento verdadeiramente surpreendente"* (GOMES, 1996, p. 31). Observa ele que,

> *"Desde os primeiros anos do século foram numerosas as apresentações no Rio, em São Paulo e em outras capitais, de espetáculos de origem estrangeira, e nos quais havia a combinação de cinematógrafo e gramofone. Já o filme cantante brasileiro exigia que os artistas se escondessem atrás da tela e acompanhassem com a voz a movimentação da imagem"* (Idem, Ibidem, p. 30).

O intelectual ainda comenta que no início, os filmes cantantes eram curtos e que dado o grande sucesso que atingiram perante ao público, foram produzidos *"às centenas"* o que levou á produção a adaptar óperas por vezes inteiras, *"mais ricas de enredo e movimentação"* (Idem, Ibidem).

Essa busca incessante pelo som, mesmo quando o cinema ainda não detinha tecnologia para captá-lo juntamente com os fotogramas, contraria o próprio Arlindo Machado, que tende a ligar a essência do cinema ao universo das imagens em movimento. E no caso brasileiro vai além.

Se a **Warner Bros.**, em 06 de outubro de 1927, estreou nos Estados Unidos **The Jazz Singer**, o primeiro filme tecnicamente sonoro da história do cinema, inspirado no imenso sucesso que o ritmo musical recém-inventado pelos negros de News Orleans (SABADÍN, 1997, p. 246), não tardou muito para que no Brasil estúdios cariocas como a **Cinédia** e **Atlântida,** ainda nos anos 30, inventassem a **chanchada**, ou, filmes brasileiríssimos que mesclavam comédia, paródia e samba.

Ocorre, que por motivos até hoje não devidamente esclarecidos, a crítica e os intelectuais que se debruçaram sobre o cinema como objeto de pesquisa, salvo raras e honrosas exceções, não deram à devida atenção que o termo "áudio" representa para a expressão "audiovisual", do qual o cinema não só faz parte, mas é o primeiro sistema que pode ser batizado assim. Pesquisas, quando ocorrem, tendem a pensar o uso do som no cinema de uma maneira geral, e raramente se debruçam para analisar a constituição sonora em um filme específico.

Incorre-se também em outro erro bastante comum quando se explana sobre um filme que é o de confundir o termo "trilha sonora", a entendendo como se fosse a parte da sonoridade cinematográfica que diz respeito somente à música. Outro equívoco grave, que tem impedido que as pesquisas sobre o assunto avancem na proporção merecida.

unesp

No caso da análise do som do filme Cidade de Deus, serão analisadas a seguir, os três tipos de materiais sonoros, que comumente os poucos estudiosos do "áudio" no cinema, costumam indicar: as palavras, os ruídos, e claro, as músicas. Chegou-se a esta tipologia após se examinar a divisão dos elementos sonoros nos filmes, feitas por pesquisadores franceses como Gérard Betton, no final da década de 80, e mais recentemente, Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété.

O assunto também preocupou pesquisadores como Noël Burch, ainda no final da década de 60, em seu livro clássico, **Praxis du Cinema,** sobre as regras ou a "gramática" cinematográfica, assunto bastante em voga naquele período, em que não só o cinema, mas todas as outras Artes foram repensadas e rediscutidas, quase sempre à luz da contestação de formatos consagrados e portanto consolidados. Portanto, nada mais justo que as observações do intelectual sejam também utilizadas neste análise.

A fim de se agilizar a leitura, é preciso evidenciar os três de relações primordiais entre som e imagem que podem ocorrer no cinema, segundo classificação de Michel Chion, reproduzida por Vanoye e Goliot-Lété, baseadas nas observações de Burch. São elas:

> *"Som in: a fonte do som (palavra, ruído ou música) é visível na tela; som sincrônico ; som fora de campo: a fonte do som não é visível na imagem, mas pode ser situada imaginariamente no espaço-tempo da ficção mostrada; som diegético (...); som off: emana de uma fonte invisível, situada num outro espaço-tempo que não o representado na tela; som extradiegético (...)* (VANOYE, 1992, p. 49/50).

Por último, vale frisar que, como era esperado, o próprio Fernando Meirelles no que se refere à trilha musical de seu filme, obedeceu a mesma divisão em três épocas – "Anos 60", "Anos 70" e 'Final dos 70", - utilizada para a organização espaço-temporal dos demais elementos constitutivos do universo diegético de Cidade de Deus. As Palavras e os Ruídos do filme, não só fogem a esta regra, como funcionam como elos condutores da estrutura "trifásica".

unesp

Palavras que os tiros não levam

Apesar de Noël Burch defender que *"estabelecer relações estruturais entre espaço sonoro e espaço visual são muito evidentes"* (BURCH, 1994, p. 115), é preciso evidenciar que em Cidade de Deus essas relações tornam-se essenciais, pois sem elas boa parte da história, que fica ocultada pelas elipses e concentrações de imagens, não seria compreendida.

Mais uma vez, a figura do narrador em primeira pessoa, e sua voz em off que "invade" e pontua todos os fatos relevantes para a compreensão do filme, ganham papel de destaque. Busca-Pé não só dá informações que muitas vezes não são exibidas na tela, como também conduz os espectadores pelos meandros da história do núcleo habitacional, e por vezes alerta o que está por vir , com pequenas "dicas" ou "jogos de palavras".

Além de funcionar como um "raccord dos desdobramentos que a história irá tomar", sua narração que varia de onisciente à intrusa, também tem por função dar em palavras a continuidade temporal que por vezes o filme não tem, devido a seus saltos cronológicos, típicos da arte cinematográfica.

Se é desnecessário analisar a perfeita sincronia existente entre palavras e ruídos no som in do filme, a mesma atitude não pode ser tomado no que se refere à figura do narrador. Ao participar da história não só como personagem, no que se refere ao som, Busca-Pé deixa de ser classificado apenas como "in" para se tornar também "extradiegético", ou, como já citado anteriormente, que emana de uma "fonte invisível, situado num outro espaço tempo que não o representado na tela".

Como explica Gérard Betton, *"a voz off tem um grande poder de sugestão e permite efeitos extremamente interessantes (...)"* (BETTON, 1987, p. 42), o que concorda com a intenção de se ao eleger um narrador em primeira pessoa para o filme, de induzir ao máximo a "entrada" e envolvimento dos espectadores com a história, tornado-a mais verossímil, já que contada por alguém que supostamente "viveu" aquelas situações.

"O material sonoro é de emprego muito flexível, permitindo criar efeitos muito (...) variados (...)" alerta Betton (Idem, Ibidem), afirmando que diálogos e monólogos

unesp

podem exprimir *"o conteúdo mental de uma personagem"* , conduzindo o público pelo filme.

O intelectual também defende a tese que *"os melhores diálogos são aqueles que 'alimentam ou provocam a ação"* (Idem, Ibidem, p.43), o que confirma mais uma vez o papel essencial que o "áudio" exerce não só em Cidade de Deus, mas no cinema brasileiro contemporâneo, voltado predominantemente para o modelo narrativo clássico, em que o desenvolvimento do enredo não depende somente das ações de seus personagens, mas também de seus diálogos, que interferiram nos rumos da trama.

É justamente por até um certo limite "interferir no rumo da trama", relatando a história de Cidade de Deus sob seu ponto-de-vista, que Busca-Pé também tem função primordial para o entendimento do "cronotopo" delineado em Cidade de Deus. A passagem do tempo que se materializa na tela, indicando não só modificação nas personagens, mas também nos cenários que compõem o filme, são evidenciadas pelo narrador conforme as situações apresentadas pelo longa exigem.

Ao invés de usar imagens para evidenciar a passagem do tempo no núcleo habitacional carioca, o recurso usado pelo filme é explicar os movimentos do tempo pelo relato de Busca-Pé. Assim, quando os "Anos 60" acabam, cabe ao personagem relatar a nova "geografia" de Cidade de Deus e o rumo que seus principais "moradores" tomaram com a passagem do tempo.

Dentro da função que as palavras de Busca-Pé de "conduzir" os espectadores têm, torna-se patente a formação do espaço off (ou seja, daquilo que não será exibido, mas que presume-se que aconteceu para que a história tenha chegado a um determinado ponto) por parte do narrador.

Como explica João Batista de Brito,

> *"(...) o que se mostra na tela não constitui todo espaço ficcional de um filme, mas tão-somente uma parte dele. (...) o não mostrado pode ter – e normalmente tem – uma função de construção de sentido simétrica a do mostrado. (...) o que geralmente acontece é que o espaço visto e o não visto existem em tensão, e o efeito conjunto do filme depende parcialmente dessa tensão"* (BRITO, 1995, p. 191).

Se na primeira fase, o narrador conduz os "visitantes" –pelas ruas de terra da favela, alertando para sua falta de infra-estrutura básica e pela distância entre o local e

unesp

os principais cartões-postais do Rio de Janeiro, na segunda sua função é antes de tudo mostrar os novos locais e "moradores" que marcaram a vida de Cidade de Deus, como a "Boca dos Apês" , "os Cocotas" e os "garotos da Caixa Baixa".

Já no "Final dos 70", resolução do filme, sua função deixar de contar a história, passando a protagonizá-la também com maior intensidade. De mero "relator" da história de Zé Pequeno, Busca-Pé passa a ser o "fotógrafo" oficial do traficante, o que lhe conferirá outro status narrativo, sendo que sua voz em off só será ouvida no minuto final do filme, quando conta que não é mais tratado por um apelido, mas sim por seu nome, o que revela mais um ponto interessante sobre as palavras e evidentemente o som, em Cidade de Deus.

Gírias e apelidos da malandragem carioca permeiam todos os diálogos do filme, dando a ele uma dimensão crível, dificilmente vista quando o assunto é tratar da marginalidade brasileira e suas próprias "leis e códigos de vida social" A escolha do elenco amador por Kátia Lund e Fernando Meirelles, por meio da ONG Nós do Morro, que trabalha somente com moradores de favelas, foi fundamental para o bom desenvolvimento dos diálogos do filme.

Além de também se utilizarem das gírias dos morros cariocas, os atores emprestaram ao filme o "improviso" dos diálogos. dando ao filme uma grande força dramática, dificilmente obtida em filmes brasileiros ligados à questões sociais. As personagens de Cidade de Deus não discursam. Elas simplesmente falam, confirmando a crença de Gérard Betton, para quem:

> *"O poder de convencimento da palavra humana não está unicamente nas palavras pronunciadas e nas idéias que estas sugerem: ele também reside no próprio som da voz e esta também não somente tem um poder de sugestão, mas também um valor psicológico incontestável (ela exalta a emotividade). Na verdade, a entonação, o ritmo e o timbre são mais importantes que a sintaxe (....)* " (BETTON, 1987, p. 44).

Gírias extraídas do romance homônimo de Paulo Lins, tornam-se em Cidade de Deus "legítimas" nas bocas de seus personagens. "Bicho-solto" (bandido), "samango" (polícia), "passar' (matar), "responsa" (pessoa agradável), entre tantas outras não teriam a força que têm no filme se ditas por um elenco que não conviveu com a realidade dos morros e favelas cariocas.

unesp

Mesmo as palavras de baixo- calão fazem todo o sentido no longa. Os diálogos de Cidade de Deus atingem o objetivo Neo-realista de Roberto Rosselini, dando "voz" ao povo por meio do próprio povo. Impregnam o imaginário.

Ruídos de uma Guerra de outro Mundo

Se as gírias e a narração off tem função de reforçar ainda mais o verossímil em Cidade de Deus, o mesmo pode ser afirmado dos ruídos que permeiam todo o filme. Claro, que em qualquer produção narrativa audiovisual esse tipo de som tem importância, mas, no caso do longa analisado, ele cria o clima de violência em que gradativamente o núcleo habitacional vai mergulhando no decorrer da história.

Noël Burch explica que, *"os ruídos, ainda que tratados em estreita associação (...) com a música ou as palavras, têm sempre a sua origem num acontecimento que aparece na imagem, ou ainda num acontecimento 'off' ligado à ação, e que nela 'representa um papel"* (BURCH, 1994, p. 118). No caso de Cidade de Deus, os ruídos são os responsáveis por construir o espaço off da violência.

Se no primeiro tiro dado no filme, quando Cabeleira, no início dos "Anos 60" saca um revólver e fura uma bola de futebol em pleno ar, é usado um processo de retardamento da imagem para que se possa ver a bala atravessando a bola, os estopins, cada vez mais crescentes conforme as épocas vão passando, perderão muitas vezes inclusive o "rosto de quem" puxou o gatilho. E nestas circunstâncias, o ruído se torna fundamental.

Ele transmite ao espectador, como numa sinfonia às avessas, os índices para que ele compreenda que o cotidiano de Cidade de Deus está mudado, concordando com a afirmação de Gérard Betton, para quem, não somente o ruído, mas o som de uma maneira geral, *"incrementam a impressão de autenticidade, o sentimento de credibilidade material e estética da imagem. Eles asseguram uma continuidade no plano da percepção e da unidade orgânica do filme"* (BETTON, 1987, p. 39).

Dos três tipos de sons possíveis no cinema – palavras, música e ruído – o último é o que mais contribui para àquilo que o Betton atribuirá como sendo uma *"função descritiva e explicativa"* as sonoridade como formadora do universo diegético do filme, já constatada por Noël Burch, ainda na década de 60, ao analisar o filme brasileiro

unesp

Vidas Secas (1963), de Nelson Pereira dos Santos, a quem o teórico elogia na *"organização plástica de ruídos a partir da imagem"* (BURCH, 1994, p. 119).

Em um momento extremo, Burch, acreditando que *"o cinema sonoro abusou da música de acompanhamento"*, saúda os jovens cineastas cinema novistas, observando que o trabalho deles,

> *"(...) vem refletir, segundo cremos, uma vontade que muitos jovens cineastas têm de abolir completamente a música de acompanhamento, considerando que uma banda de ruídos mais ou menos organizada, associada ou não a fragmentos extraídos do patrimônio musical pode e deve substituir uma convenção que a seus olhos perdeu o valor"* (BURCH, 1994, p.120).

Se por uma lado, Burch se equivocou ao vaticinar a abolição da música no cinema e ao afirmar que *"em poucos filmes a música se integra organicamente no conjunto do trabalho"* (Idem, Ibidem), cometendo uma das maiores falhas de análise do uso de um elemento cinematográfico para a constituição de um filme, por outro, vaticinou o que seria a trilha musical de Cidade de Deus em sua última parte, composta por "ruídos" essencialmente, como se verá no último tópico desta seqüência.

Samba, Funk e Tiroteio

Confundida durante décadas como sinônimo de "trilha sonora", a música no cinema sempre teve como função primordial criar o clima psicológico vivido pelos personagens da trama. Daí o "engano" cometido por Burch ao avaliar que a música no cinema não se integra organicamente quase nunca ao trabalho.

O cinema descobriu na música um recurso expressivo para mostrar o interior das personagens. Ao contrário da literatura, que consegue por meio das palavras escritas, delinear o estado interior de cada um dos tipos que povoam a história, mesmo que essas personagens não estejam dialogando com ninguém, o cinema por captar primordialmente o "objeto" sempre se sentiu desafiado para conseguir expressar o subjetivo de suas personagens, principalmente quando elas não travam diálogo com ninguém.

No caso de Cidade de Deus, a música não indica necessariamente o estado psicológico, ou subjetivo, de uma determinada personagem, mas sim vislumbra o estado social em que se encontrava o núcleo habitacional, em cada uma das épocas da história.

unesp

Sim, a música no filme também foi dividida em três fases, mantendo em cada uma delas características peculiares.

Ao contrário de filmes como **O Invasor**, de Beto Brant, lançado quatro meses antes, o filme de Meirelles não opta por nenhum gênero musical específico para sua trilha. Ao contrário. Mescla os vários ritmos que marcaram o cenário cultural carioca entre meados da década de 60 e final dos anos 70.

Enquanto em **O Invasor** , que também fala sobre a violência, só que na periferia paulistana contemporânea, o rap não só domina a trilha, mas dá a tônica de todo o filme, ajudando a compor seqüências e todo o universo diegético, em Cidade de Deus, mais uma vez devido à cronotopia que marca todo o filme, as músicas serão introduzidas para dar a dimensão e o clima vivido em cada momento da favela.

Como observa Gérard Betton :

> *"A música tem uma considerável função psicológica no cinema, já reconhecida nos tempos do cinema mudo: a de dar ao espectador a sensação de uma duração efetivamente vivida e de 'libertá-lo do terrível peso do silêncio'. Tem também uma função estética e psicológica de altíssimo grau, criando um estado onírico, uma atmosfera, choques afetivos que exaltam a emotividade"* (BETTON, 1987, p. 47).

Não por acaso, a montagem realizada por Daniel Rezende em Cidade de Deus alternará, mesmo quando o filme atinge o auge do uso do "corte metralhadora" , momentos bastante ruidosos com outros mais silenciosos. No filme, como observa Betton, *"o alto poder dramático do silêncio é empregado com inteligência"* (Idem, Ibidem, p. 48).

Também com inteligência, que transformará ruído em música, é composta a trilha musical do longa, que mistura música original com canções da música popular brasileira, observando o postulado formulado por Betton, de que *"a música não deve parafrasear a expressão visual, não deve comentar a ação, explicá-la, sustentá-la ou ampliar seus efeitos visuais"* (Idem, Ibidem, p. 48).

A trilha musical de Cidade de Deus, ora delicada como um samba de Cartola, ora "áspera" com seus "sincopados", transmite diferentes sensações, conforme a história exige, sem nunca querer reiterar o que já informaram as imagens. Nas três fases do filme, ela será usada como diferentes recursos.

Essencialmente extradiegética, a trilha musical de Cidade de Deus só será um "som in" quando a história assim exigir. Obviamente que, em momentos como o "baile funk" que marca a "Despedida de Bené", não haveria sentido que a música continuasse

unesp

emanando de "uma fonte invisível" aos personagens da história. Outro momento bastante poético do uso musical no filme, é o da seqüência em que o próprio Bené, na cama com sua namorada Angélica, resolve abandonar a vida no crime e ir viver em um sítio com seu amor. Os personagens estão ouvindo **Metamorfose Ambulante,** de Raul Seixas.

Além de exprimir as mudanças ocorridas na personalidade e no comportamento de Bené, a canção de Seixas, exprime com exatidão poética, o clima hippie que contagiou boa parte do imaginário dos jovens durante a primeira metade da década de 70, ajudando inclusive a situar em que tempo cronológico está se passando a narrativa do filme.

Seqüências pontuais à parte, extradiegética ou "intradiegética", as indicações de trilhas musicais feitas por Meirelles, ainda no roteiro, e que estão todas em Cidade de Deus depois de pronto, enquadram-se ao espaço-temporal composto para cada época. Batuques, funks, MPB e tiroteio se encontram no mesmo filme para ajudar a contar a história de violência do núcleo habitacional, distante do cartão-postal carioca.

No encarte do CD com a trilha musical do filme, lançada pela gravadora BMG em parceria com a produtora O2, em dezembro de 2002, Fernando Meirelles explica que:

> *"A música em Cidade de Deus foi pensada para ajudar a diferenciar as três épocas da história dentro do universo sonoro de cada fase. Nos anos 60, usamos o samba tradicional com autores clássicos, mestres do samba como Cartola – é a fase da malandragem romântica. Para os anos 70, o samba fica "funqueado", Raul Seixas Tim Maia e Hyldon fazem a trilha do período. Nas cenas dos bailes, os hits do Rio de Janeiro: James Brown, etc. Durante a guerra, a terceira fase do filme, a sonoridade é tensa e sombria, mas Antonio Pinto e Ed Côrtes, conseguiram isso preservando as referências à música brasileira"* (MEIRELLES, 2002, p. 6).

Se nas duas primeiras fases, canções de conhecidos cantores e compositores da MPB darão o tom à trilha musical do filme, o "Final dos 70" será marcado pela criatividade dos compositores supracitada. Pinto e Côrtes criam uma música instrumental, que traduz com exatidão a essência da guerra do tráfico, que toma conta do longa em seu Ato de resolução, criando uma música que *"se mistura com a história do filme (...) sem comprometer sua autenticidade"* (MEIRELLES, 2002, p. 4).

Os compositores não usam para esta fase cordas e não recorrerem a sintetizadores eletrônicos. Antes buscam novas sonoridades, retiradas, por exemplo, de

unesp

flautas da tribo indígena ianômami. Buscam nos sons dos instrumentos de percussão, que marcaram as épocas anteriores, a base da sonoridade mais sombria que deve ter a parte final da trilha musical por eles composta, como explica Antonio Pinto, no encarte do CD do filme.

O resultado obtido, condiz perfeitamente com as indicações prévias do roteiro, em que Fernando Meirelles pede para que a *"trilha composta mantenha instrumentos brasileiros, criando climas. Não há mais música. A sensação é de descontrole"* (MEIRELLES (Org.), 2003, p. 186). (Evidentemente há um equívoco no trecho por parte do cineasta. Música há. O que não há são canções. As letras são abolidas.)

Mesclando "ruídos" com batuques, a trilha musical se torna a *"mais aberta possível, com sua liberdade rítmica sem precedentes (...) infinitamente mais capaz de uma integração orgânica(...) quer nos elementos sonoros 'reais' quer na imagem filmada"* (BURCH, 1994, p. 121).

Olhada, ou melhor, ouvida em conjunto no filme, pode se concluir que os "Anos 60", com seus "sambas-de-raiz" utilizam as músicas como *"recurso do prazer (gratuidade artística (...)"*, como classifica a professora Maria de Lourdes Sekeff, em seu livro **Da Música: seus usos e recursos**.

Já os "Anos 70" – funk-samba, e "Final do 70", passam lentamente do *"recurso da sublimação"*, em que há *"um movimento pulsional dirigido para um determinado fim"* (SEKEFF, 2002, p. 14) até atingir na "trilha sombria" o *"recurso da expurgação, catarse e maturação"*, predominantemente voltado para o lado *"emocional e social"* (Idem, Ibidem).

A trilha musical de Cidade de Deus prova que percussão mesclada a ruídos de tiroteios e gírias pode sim produzir poesia sonora da melhor qualidade.

unesp

Seqüência 10

A TV que vai ao Cinema



Em que se trata da produção do seriado Cidade dos Homens, pela O2, mesma produtora do filme Cidade de Deus e sua exibição pela Rede Globo de Televisão.

Menos de dois meses após o lançamento de **Cidade de Deus**, em outubro de 2002, a Rede **Globo** mais uma vez resolveu se aproximar da produção cinematográfica brasileira, só que desta vez realizando o caminho contrário ao utilizado quando fundou a **Globo Filmes**, em 1998, e transformou em filme a minissérie **O Auto da Compadecida**, com direção de Guel Arraes.

A emissora do Jardim Botânico, mesmo antes do sucesso estrondoso de bilheteria do filme de Fernando Meirelles, encomendou à produtora **O2,** também responsável pela produção de Cidade de Deus, quatro episódios da série **Cidade dos Homens**, que além de utilizar parte do elenco amador do filme – fato raro em uma emissora em que o *star system* está na base de seus programas ficcionais – também marcou a primeira parceria da Globo com uma produtora independente.

Apresentada entre os dias 15 e 18 de outubro, a série trouxe como protagonistas os atores mirins Douglas Silva (Dadinho em Cidade de Deus) e Darlan Cunha (Filé-com-Fritas, no mesmo filme), interpretando respectivamente as personagens Laranjinha e Acerola. Os quatro episódios, independentes entre si, têm como temática *"o conflito interno de meninos pobres assediados pelo tráfico de drogas(...)"* (DANNEMAN, 2002,p. 6) tratados de um modo que *"normalmente não se vê na emissora"* (Idem, Ibidem).

Só que ao contrário do filme Cidade de Deus, em que a maioria dos garotos, sofrendo com a falta de perspectivas se entrega ao crime, os episódios feitos para a Globo apresentam seus protagonistas resistindo e mostrando que, apesar de toda a dificuldade da vida em uma favela carioca, há caminhos possíveis para se resistir à contravenção.

Se o comportamento de Laranjinha e Acerola corresponde à conduta moral da maioria das personagens e "heróis" que "desfilam" diariamente pela grade de programas ficcionais da emissora, o universo diegético da série e a linguagem e estética como ela é apresentada, foge completamente aos cânones do "padrão globo de produção", já discutidos na primeira parte deste trabalho, na Seqüência 2.

Cidade dos Homens surge na emissora não apenas como efeito do sucesso de público de Cidade de Deus, mas como resultado de um percurso, em que mais uma vez o diretor Guel Arraes, responsável por um dos núcleos de produção mais criativos e ousados da Globo, tem contribuição fundamental.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

Só foi possível exibir a série de quatro episódios, devido a um programa-piloto chamado **Palace II**, filmado para integrar a série de programas **Brava Gente**, comandados por Arraes, que semanalmente a Globo exibia às terças-feiras, em sua grade. A co-diretora de Cidade de Deus, que dirigiu também Palace II, ao lado de Fernando Meirelles, em entrevista à jornalista Fernanda Dannemann, revela que;

> *"Quando dissemos que usaríamos meninos do Nós* (do Cinema) *em 'Palace II', o pessoal da Globo se preocupou. Na cabeça deles, todos os atores do mercado estão lá. Disseram 'veja bem, não pode ser amador, hein ?'. Por sorte o Guel (Arraes) bancou a história"* DANNEMANN, 2002, p. 7).

Adaptado por Braúlio Mantovani, e dirigido por Katia e Fernando Meirelles, o unitário contou com os atores, Darlan Cunha, Douglas Silva, Leandro Firmino, Jonathan e Philippe Haangsen, todos que mais tarde integrariam o elenco de Cidade de Deus. Palace II, aliás, é, também, *"uma adaptação de um episódio do livro (...) de Paulo Lins"* (FIUZA (Org.), 2003, p. 544), em que *"dois garotos arquitetam um plano para conseguir dinheiro para assistir a um show de pagode"* (Idem, Ibidem).

A experiência na televisão, além de funcionar como um *"laboratório"* para o filme, tornou-se um grande sucesso junto ao público, como comenta Katia Lund. Segundo a diretora, mesmo não tendo *"chamada"* , o *"Ibope subiu muito"* na Globo na noite em que a emissora exibiu o programa. (DANNEMANN, 2002, p. 7)

Como resultado, a rede líder de audiência pediu mais 12 episódios daquele tipo de programa, *"tão fora do padrão global"*, que, segundo Katia, não pode ser realizado naquele momento devido às filmagens de Cidade de Deus, que já estavam em andamento.

O projeto só seria retomado em 2002, após Cidade de Deus estar finalizado. Os quatro episódios gravados foram roteirizados e dirigidos pela equipe que também realizou Cidade de Deus. César Charlone,, fotógrafo do filme, dirigiu o primeiro episódio, **A Coroa do Imperador**, e o roteirizou também, em parceria com Meirelles.

Katia Lund e Paulo Lins escreveram e dirigiram **O Cunhado do Cara** e **O Correio**. O último episódio, **Uólace e João Vítor**, adaptado do livro homônimo de Rosa Amanda Strausz, teve roteiro de Arraes, Jorge Furtado e Fernando Meirelles, sendo também dirigido pelo cineasta em parceria com a atriz Regina Casé. (FIUZA (Org.), 2003, p. 376).

"As histórias, com cerca de 35 minutos cada, foram gravadas em grande parte nas favelas Santa Marta e Rocinha, na cidade do Rio de Janeiro" (Idem, Ibidem), bem

unesp

longe, portanto, dos estúdios do Projac, em Jacarepaguá, onde a emissora costuma ambientar suas histórias de ficção em cenários límpidos e bem –acabados.

O sucesso do seriado foi tanto que a Globo repetiu a experiência no ano seguinte, também como parte da homenagem ao Mês da Criança. Exibido em cinco episódios, apresentado às terças-feiras, entre os dias 14 de outubro a 11 de novembro de 2003, a segunda edição de **Cidade dos Homens** continuou usando as favelas cariocas como cenários principais e repetiu a dupla de protagonistas, Laranjinha e Acerola, mais uma vez representados por Darlan Cunha e Douglas Silva.

Mais uma vez os roteiros, produção e direção couberam à O2. **Sábado**, primeiro episódio exibido, teve roteiro e direção de Meirelles em colaboração com George Moura. O segundo ao ir ao ar, **Tem que ser agora**, foi roteirizado por Jorge Furtado, Amanda Strausz e Regina Casé, que também dirigiu o programa. Com direção e roteiro de Katia Lund, Eduardo Guttenberg e Melanie Dantas **Os Ordinários** foi o terceiro programa a ir ao ar

Jorge Furtado e Cesar Charlone, escreveram o roteiro, e o fotógrafo de Cidade de Deus dirigiu, **Dois para Brasília**. Por último com roteiro de George Moura e direção de Paulo Morelli, foi produzido o último episódio da série, **Buraco Quente.** . Mais uma vez sucesso de público, embora não tenha reverberado com muita força na crítica especializada em televisão. (ARRUDA, 2004, p.1)

Devido ao episódio Dois para Brasília, em que Laranjinha e Acerola seguem para a capital federal com o objetivo de entregarem uma carta ao Presidente da República, os atores Darlan Cunha e Douglas Silva foram recebidos por Luís Inácio Lula da Silva, em audiência oficial no Palácio do Planalto em 10 de novembro de 2003.

O seriado **Cidade dos Homens** voltará a integrar a grade de programação da Globo, mais uma vez no mês de Outubro, em 2004. Segundo Paulo Morelli, sócio de Fernando Meirelles na O2 e atual responsável pelo desenvolvimento do projeto junto à emissora carioca a intenção é que, em 2005, os episódios produzidos e exibidos pela "Vênus Platinada" se tornem um filme (Informações Verbais), a exemplo do que ocorreu com a minissérie **O Auto da Compadecida**, dirigida por Guel Arraes, que após altos índices de audiência na TV, fez carreira de sucesso nas salas de cinema.

Evidentemente, a produção e exibição do seriado em parceria inédita da Rede Globo com a O2 se constitui em exemplo clássico do fenômeno híbrido-dialógico que

unesp

atualmente atinge a produção audiovisual brasileira, estreitando cada vez mais as fronteiras e os limites, entre linguagem e estética do vídeo, cinema e televisão.

As duas últimas seqüências que compõem este trabalho serão dedicadas a analisar a relação do filme Cidade de Deus com o programa Cidade dos Homens, tanto no que se refere ao conteúdo, quanto a forma e ao material, para demonstrar exatamente a presença do conceito híbrido (na visão de McLuhan) e do dialogismo (constatado por Bakhtin) nestas produções audiovisuais.

A comparação tomará como ponto de partida a análise detalhada do filme, realizada na parte anterior desta dissertação, e se apoiará na contextualização desenvolvida na primeira parte do trabalho, a fim de que se possa vislumbrar o universo inter-relacional em que estão contidas as duas produções audiovisuais.

Antes porém, realiza-se uma digressão em que se mostra as origens artístico-sociais da arte brasileira, a partir do final do século XIX, até atingir o Cinema Novo, na década de 60, do século XX. É preciso que se evidencie como os problemas sociais foram tratados pelas manifestações literárias, e pictóricas para que se entenda como o cinema e a televisão representam a questão no tempo contemporâneo.

unesp

ATO III
(Ou Resolução)

"Uma segunda fase consiste (...) em estabelecer elos entre (...) elementos isolados, em compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significante: reconstruir o filme (...)É evidente que essa reconstrução não apresenta qualquer ponto comum com a realização concreta do filme. É uma 'criação' totalmente assumida pelo analista, é uma espécie de ficção, enquanto a realização continua sendo uma realidade. O analista traz algo ao filme; por sua atividade, a sua maneira, faz com que o filme exista" (VANOYE, 1992, p. 15)

"A combinação dessas duas abordagens – textual e contextual – proporciona uma enorme capacidade explanatória. (...) Por outro lado, é difícil manejar essa combinação. Simplesmente está além de nossa capacidade lidar com todos os determinantes necessários para entender plenamente as relações culturais que predominam em qualquer dado momento da história do cinema" (TURNER, 1997, p. 130).

unesp

Seqüência 11

As Raízes Artístico-sociais de Cidade de Deus



Em que se localizam as origens da "estética social" nas Artes brasileiras e no Cinema Brasileiro, relacionando-os a Cidade Deus.

> *"E naquela terra encharcada e fumegante, naquela umidade quente e lodosa, começou a minhocar, a esfervilhar, a crescer, um mundo, uma coisa viva, uma geração, que parecia brotar espontânea, ali mesmo, daquele lameiro, e multiplicar-se como larvas no esterco".* (AZEVEDO, s/d., p.34).

Não, o período acima não se refere a nenhuma marcação ou indicação de roteiro de **Cidade de Deus**, mas sim de um trecho do consagrado romance naturalista **O Cortiço**, de Aluísio de Azevedo, escrito em 1890, apenas dois anos após a Abolição da Escravatura e um ano da Proclamação de República, no Brasil.

O que chama a atenção nesta oração, que encerra o primeiro capítulo do livro, é a menção que o autor faz à terra, ligando –a, já no século XIX, às questões sociais. Azevedo é o primeiro artista brasileiro a perceber, mesmo que de maneira inconsciente, que a pobreza e as dificuldades de ordem material se associariam ao tom da terra nas manifestações artísticas nacionais que viriam daí por diante.

Mais de cento e dez anos depois, o diretor Fernando Meirelles em "Cidade de Deus" liga os tons de terra, que são chamados pelo crítico e curador Paulo Herkenhoff de *"cores telúricas"*, como veremos mais adiante, às questões sociais. Na decupagem[1] da primeira fase do filme, denominada "Anos 60", o diretor Fernando Meirelles frisa a sua equipe: *" O tom é quente e o contraste mais baixo. Figurino e direção de arte devem sempre seguir uma palheta de cor pastel, com muitas camisas e vestidos brancos".*

Logo após a "seqüência – prólogo" em que Buscapé, o personagem –narrador do filme, encontra-se em pose de goleiro no iminente fogo cruzado que se dará entre a polícia e o bando de Zé Pequeno, há um rápido giro de 180 graus da câmera e vemos o "herói" na mesma posição, só que criança. Ele é goleiro da "pelada" que acontece no núcleo habitacional que dá nome ao filme.

É esta primeira seqüência dos "Anos 60" que apresentará aos espectadores a "Cidade de Deus", núcleo habitacional para onde o Governo do extinto Estado da Guanabara enviou boa parte da população favelada, após enchentes que assolaram a cidade

---

[1] Decupagem pode ser entendido no roteiro como toda e qualquer anotação que oriente a equipe de filmagem para a captação de imagens ou seqüências, dando as principais características que as mesmas devem ter. Normalmente a decupagem é feita em Story Board. No caso de "Cidade de Deus" isto não aconteceu, havendo apenas indicações nas páginas dos roteiros do filme.

unesp

do Rio de Janeiro, no final dos anos 60. Os planos gerais do local , a partir do jogo de futebol, além de darem uma visão contextualizadora do espaço que se forma, também são marcados pela chão de terra e um céu de tonalidade surpreendente, que mescla o acinzentado com o amarelo.

A orientação para que nem mesmo o céu seja azul nesta fase do filme é do próprio Meirelles, que indica : *"Proibido o uso de azul, de outros tons frios ou de cores intensas. Nem o céu pode ser azul"* (MEIRELLES (Org.), 2003, p. 20). A escolha das cores pelo diretor somada a predominância de cenas diurnas gravadas em ambientes externos dará ao filme suas raízes sociais, que muitos críticos não localizaram ao analisar a obra para a publicação de artigos na imprensa, por exemplo.

A seqüência do jogo de futebol, que no filme funciona como Apresentação de "Cidade de Deus", é dialogicamente ligada à tela **Futebol**, de 1935, de Cândido Portinari. Escreve Paulo Herkenhoff que " (...) *na produção de Portinari, a "terra roxa" – a terra vermelha rebatizada como "terra rossa" pelo imigrante italiano – é o solo fundamental em pinturas como "Mestiço" (1934), "Futebol" e "Café", 1935(...).*" (HERKENHOFF, 2002, p.78).

O autor, ao observar a predominância da cor do solo nas obras do artista de Brodósqui, faz afirmação essencial, que funcionará como ponte entre toda a arte com preocupações sociais, que eclodirá no Brasil a partir da Segunda Geração Modernista, nos anos 30, e o filme de Meirelles que estreou sete décadas mais tarde.

"*A cor telúrica faz uma ponte entre a cor do solo e a vida social*" (Idem, Ibidem), afirma o crítico. Segundo ele, a paleta puxada para o marrom já fora utilizada para a produção brasileira de imagens sobre a realidade social desde que o pintor neoclássico francês, membro da Missão Artística de 1816, Nicolas Antoine Taunay pintou a tela **Largo da Carioca**, em 1816.

A busca por cores autenticamente brasileiras, que marcará toda a produção Modernista nas primeiras décadas do século XX , será somada ao conteúdo de denúncia social que marcará nossa arte, a partir da década de 30. Ao Expressionismo, que por aqui havia chegado pelas obras de Anita Malfatti ainda na década de 10, se somará a visão "realista", como acredita a professora Annateresa Fabris.

> *"Da poética do "eu" individual (Anita Malfatti) o Expressionismo converte-se (sic) em poética do ser social. O recurso à deformação assume outro significado: torna-se uma maneira de criticar o*

> *mundo em seus aspectos mais flagrantemente injustos, conferindo quase sempre um ar digno e heróico àqueles atores sociais esquecidos ou negligenciados pela história oficial.*" (SCHWARTZ (Org.), 2002, p. 47).

Todas estas novas preocupações não atingiram a arte brasileira do período de maneira aleatória. Se o Modernismo, que nos anos 20 tem um caráter marcadamente formalista, *"(...) porque era necessário definir uma identidade artística nacional (...)"* (Idem, Ibidem) na década de 30 sofrerá as influências dos movimentos políticos e ideológicos que afetaram o Brasil da época, pois:

> *"(...) sob o impacto da Revolução de 1930, da revolução constitucionalista de 1932, da intentona comunista (1935), da ascensão do Integralismo (1936), do acirramento da oposição entre direita e esquerda, os modernistas conferem um novo significado à poética... concebida sobretudo em termos realistas"* (Idem, Ibidem).

Evidentemente, o cinema narrativo – mimético por excelência, devido à técnica mecânica de captação de imagens - que se estabeleceu como padrão predominante não só no Brasil como no mundo, não permite à composição de suas imagens as "distorções" das formas que a arte Expressionista tanto utilizou como recurso para suas composições pictóricas. Porém, "Cidade de Deus" ao fundir as imagens da seqüência –prólogo as da seqüência inicial dos "Anos 60" no campo de futebol, traz para a estética cinematográfica as preocupações estéticas Expressionistas.

Se na tela de Portinari, como observa Herkenhoff, *"(...) Futebol é o campo da memória afetiva.. é o espaço da vida, trabalho, morte(...)"* (HERKENHOFF, 2002, p. 81), no filme de Meirelles, o espaço formado pela seqüência não está muito longe do universo proposto pelo pintor. "*Ao longo dos anos 30, Portinari elabora os aspectos fundamentais de sua visão realista através da qual forja uma iconografia nacional alicerçada em três temas fundamentais: figuras populares, trabalhadores e evocações da infância(...)*", escreve a professora Fabris (SCHWARTZ (Org.), 2002, p. 48).

Os três aspectos apontados pela intelectual estão presentes em toda a primeira parte do filme de Fernando Meirelles. Somadas ao espaço da memória afetiva proposto por Herkenhoff, organizarão o espaço diegético que marca a infância do narrador Buscapé e dos personagens que se tornarão criminosos, Bené e Dadinho, que se tornará Zé Pequeno.

unesp

São todos figuras populares que surgem da evocação das reminiscências da infância de Buscapé. Embora não seja "trabalhadores" clássicos, como os retratados por Portinari, pois é do crime que a maioria destas personagens ganhará a vida. A contravenção se torna, neste sentido, profissão.

Cortiços e Favelas no Imaginário Artístico Brasileiro

Esta verdadeira "presença Modernista" em Cidade de Deus dará ao filme um tom social diferente dos que encontrados, por exemplo, nas obras cinematográficas do Cinema Novo, o que acarretará certamente uma nova maneira de se apresentar simbolicamente o espaço da exclusão social de um conjunto habitacional que, gradativamente, se tornará uma favela.

As relações do Cinema Brasileiro com a questão social eclodiram definitivamente com o Cinema Novo. O professor Jean-Claude Bernardet localiza nesta fase de nossa cinematografia um intersecção com o Modernismo:

> " *Do Cinema Novo se disse que efetuou, em relação à linguagem cinematográfica, operação análoga a do Modernismo, que se opunha ao naturalismo e ao parnasianismo. A narração, a concepção de espaço, a construção de personagens, o ritmo, etc, dos filmes do Cinema Novo quebraram a linguagem [do cinema] dos anos cinqüenta*" (Idem, Ibidem, p. 269).

Esta relação afirmada pelo professor Bernardet nos leva a concluir indiretamente que o Modernismo deu margem não só a novas temáticas na arte brasileira, mas também a novas maneiras de representação dos conteúdos escolhidos, seja pelo escritor, pintor ou cineasta.

Na verdade, como observa Paulo Herkenhoff, *"(...) a favela era um fenômeno urbanístico novo no Rio de Janeiro, pressionado pela abolição da escravatura e pelas migrações*" (HERKENHOFF, 2002, p. 62), quando a pintora Tarsila do Amaral pintou **Morro da Favela**, em 1924. A obra, no auge da primeira fase Modernista, herda os traços cubistas tão caros à pintora até sua fase Antropofágica, tendo cores típicas do universo tarsiliano com o *" (...) azul puríssimo, rosa violáceo, amarelo vivo, verde cantante, tudo em gradações mais ou menos fortes, conforme a mistura de branco*". (SCHWARTZ (Org.),

unesp

2002, p. 469), como observa a própria pintora, em artigo publicado em São Paulo, no número 1 da **Revista Anual do Salão de Maio,** de 1939.

O próprio Oswald de Andrade, marido de Tarsila na época, como lembra Herkenhoff, escreve na abertura do "Manifesto da Poesia Pau-Brasil" que *"(...) os casebres de açafrão e de ocre nos verdes da 'Favela', sob azul cabralino, são fatos estéticos"*. (HERKENHOFF, 2002, p. 62). A representação imagética da favela ainda está bem longe de atingir os padrões que serão recorrentes no Cinema Novo.

Para Tarsila, que com a tela abriu as portas para sua primeira exposição em Paris, as preocupações sociais estavam muito longe. Sua abastada condição social, como legítima representante da elite cafeicultora paulista, não lhe permitia enxergar neste novo problema urbano nada além das cores e formas que compunham os casebres e seus habitantes.

Se "Morro da Favela" estava muito distante de apresentar as agruras sociais da população de maneira mais "engajada", serve ao menos para confirmar a hipótese do critico literário Antonio Candido que vislumbrou no Modernismo a *"(...) libertação do academismo, dos recalques históricos, do oficialismo literário e.. tendências de educação política e reforma social"* (CANDIDO, 2000, p. 114).

Neste sentido, a obra literária "O Cortiço", escrita em 1890, por Aluísio de Azevedo se aproxima muito mais dos ideais sociais que a arte brasileira perseguirá a partir da terceira década dos anos 30 do que as primeiras tentativas Modernistas, nos anos 20. Não só a referência à terra, ligada à miséria e a exclusão, mas o universo degradante apresentado no livro o aproximarão do filme Cidade de Deus.

Azevedo é considerado até hoje nosso Emilè Zolá . Sua obra de caráter Naturalista por anos marcou o imaginário artístico brasileiro como "retrato" fiel da miséria que tomava conta do Brasil já no século XIX. O literato antecipou em quase meio século as preocupações da Geração Modernista de 30, confirmando mais uma vez as suposições de Antonio Candido ao refletir sobre a importância do movimento para a cultura e as artes do século XX:

> *"(...) o Modernismo representa um esforço brusco e feliz de reajustamento da cultura às condições sociais e ideológicas, que vinham, desde o fim da Monarquia, em lenta mudança, acelerada pelas fissuras que a Primeira Guerra Mundial abriu também aqui na estrutura social, econômica e política"* (Idem, Ibidem, p.122).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

Se o "diálogo" entre a literatura e as artes plásticas marcou de maneira irrefutável, em forma e conteúdo, as manifestações estéticas do século XIX e o primeiro terço do século XX, fazendo com que ambas apresentassem em suas composições as questões sociais, somente a partir de meados da década de 40 é que o cinema começará a se voltar para a representação destas questões em seus filmes. Neste sentido, o universo da chanchada teve papel pioneiro ao trazer para as telas o universo dos morros e favelas, onde eram compostos os sambas e marchinhas carnavalescas que embalavam quase todos os filmes deste gênero.

Embora tenha *"desolado uma geração"* de críticos, como bem lembra Paulo Emílio Salles Gomes (GOMES, 1996, p.14), nossos "musicais tropicais" trouxeram às telas questões até então ignoradas por nossos cineastas. Se já havíamos passado pelos filmes de crime e mesmo pelos "filmes cantantes", obras mudas adaptadas de óperas famosas, que levavam para as salas de exibição cantores para executar as músicas atrás das telas, como explica Paulo Emílio, nas duas primeiras décadas do século XX, foram os sambas, em produções quase que exclusivamente cariocas (Idem, Ibidem, p. 71), que embalavam a maioria destes filmes, que ajudaram colocar nas telas um país até então impensável de se apresentar no cinema.

O fenômeno "chanchadeiro", produzido basicamente pelos estúdios Cinédia e Atlântida ," *(...)registrou e exprimiu alguns aspectos do panorama humano do Rio de Janeiro, mesmo quando queria ser mera paródia de filmes hollywoodianos, prática comum nas chanchadas*" (AUGUSTO, 1989, p. 16), como lembra Sérgio Augusto:

> *"(...) as chanchadas transpiravam brasilidade por quase todos os fotogramas – e não apenas ao colocar em relevo aspectos e problemas do cotidiano de sua claque, como a carestia, a falta de água, as deficiências do transporte urbano, a demagogia eleitoreira, a corrupção política, a indolência burocrática*" (Idem, Ibidem, p. 98).

Com a estréia do primeiro documentário sonoro carnavalesco **A Voz do Carnaval**, em 1933, produzido pela Cinédia, o samba, ritmo musical apreciado e largamente difundido pelo país, ganha espaço no cinema. As marchas e sambas que fizeram os primeiros musicais brasileiros eram compostos em sua maioria nos morros cariocas. Nada mais

natural do que transferir parte das tomadas e cenários destes filmes para as favelas, tradicional reduto de compositores sambistas.

Se tanta popularidade não agradava os críticos e intelectuais que julgavam estes filmes obras mal –feitas ou "abacaxis" (Idem, Ibidem), o mesmo não acontecia com o público, que lotava os cinemas a cada novo lançamento deste gênero. Os ídolos radiofônicos que interpretavam seus números musicais nas chanchadas eram os responsáveis pelo chamariz das multidões ao cinema. Enfim, os famosos "cantores do rádio" tinham rosto.

A realidade da urbe carioca apresentada pelas chanchadas nas décadas de 30 e 40 em muito se assemelha ao universo do conjunto habitacional Cidade de Deus no período que cobre os anos 60 a 80, que Fernando Meirelles vai reconstruir em seu filme. É possível detectar no filme a total falta de infra –estrutura do bairro, que em seus primórdios não tem sequer asfalto em suas ruas, daí a menção à terra, ligada a questões sociais feita na primeira parte desta seqüência. Problemas como a precariedade das habitações, a falta de planejamento urbano e o "confinamento" em que vivem os personagens, que não tem acesso a maioria das benfeitorias que os melhores bairros cariocas possuem, persistirão até o fim da obra.

A paisagem miserável apresentada por Cidade de Deus também será herança dos pressupostos lançados por Glauber Rocha no manifesto **Uma Estética da Fome**, escrito em 1965. O miserabilismo do Cinema Novo que se *"(...) opunha aos filmes de gente rica, em casas bonitas andando em automóveis de luxo(...)*" (ROCHA, 1979, p.16) está presente na obra de Fernando Meirelles. Em Cidade de Deus não há resquícios de luxo ou riqueza para compor cenários, figurinos ou locações. A riqueza visual do filme reside em seu alto apuro técnico que dará às imagens que são apresentadas na tela um caráter impecável.

Meirelles, ao adentrar a realidade do conjunto habitacional carioca, compreendeu a proposta da "fome" como maior riqueza original do cinema da América Latina, como propunha Glauber. O próprio cineasta observa em entrevista ao jornalista Kleber Mendonça Filho, *"(...) tanto "Domésticas (seu filme anterior) como "Cidade de Deus" são filmes sobre a exclusão social"* (MENDONÇA, 2002, p. 2). Na mesma entrevista, o diretor alerta para o fato de que *"as favelas não "estão" no meio da cidade, elas "são" parte da cidade e tentamos não aceitar isto*".

unesp

Daí, por exemplo, a impertinência da crítica da pesquisadora Ivana Bentes ao afirmar que o filme promove turismo no inferno" (BENTES, 2002, p. D9), além da descontextualização social que o filme possui, segundo a visão dela:

> " *A favela é o cartão –postal às avessas, uma espécie de museu da miséria, etapa histórica, não superada, do capitalismo e os pobres, que deveriam...estar entrando em extinção são parte desta estranha "reserva", "preservada" e que a qualquer momento sai do controle do Estado e explode, "ameaçando" a cidade*" (Idem, Ibidem).

Na verdade, o que parece ter perturbado a pesquisadora não foi a "espetacularização da miséria" mas o fato do filme não possuir um discurso mais "politizado", fato comum nos filmes da década de 60. A própria Ivana aponta, em determinado trecho de seu texto, divagando sobre os novos filmes brasileiros, que *"(...) a maioria dos filmes não relaciona nem a violência nem a pobreza com as elites, a cultura empresarial, os banqueiros, os comerciantes, a classe média (...)*". (Idem, Ibidem).E vai além, no mesmo artigo: *"Também está ausente qualquer discurso político explicativo da miséria e da violência, como nos filmes sobre a favela dos anos 60*".

A pesquisadora avalia o filme não como uma obra inserida no tempo e espaço atual, mas sim com o olhar "saudosista" que busca a estética do Cinema Novo como padrão de produção dos filmes brasileiros. Como lembra o articulista Marcelo Coelho " *(...)será que o espectador não sabe disto*" (COELHO, 2002, p. E10), ou seja, será que ele ainda não sabe quais são aos origens da miséria brasileira ?

A grande diferença entre Cidade de Deus e os filmes cinema novistas é que este não possui um discurso com fundo Socialista –Marxista como os filmes produzidos naquela época, em que a Revolução, que varreria o Capitalismo da América Latina, parecia ser uma questão de dias.

Como lembra a curadora Aracy Amaral no texto da exposição "Arte e Sociedade – uma relação polêmica":

"A arte sempre esteve ligada à vida. Os artistas são motivados pelos acontecimentos que os rodeiam, mesmo se à primeira vista seus trabalhos não aparentem essa vinculação. No entanto, é impossível manter-se

unesp

totalmente alheio a fenômenos como revoluções, guerras, violência urbana, injustiça social." (AMARAL, 2002, p. 1).

Este é exatamente o caso de "Cidade de Deus". Apesar de não fazer um "discurso engajado", aos olhos dos que preferem o Cinema Novo como padrão de produção cinematográfica, o filme trata de questões extremamente pertinentes aos tempos que estamos vivendo no Brasil. A afirmação de Aracy de que" *(...) no século XX quase todos os artistas (...) foram tocados pelo instante em que viveram ou vivem, e criaram obras motivadas pela circunstância política e/ou social de seu tempo*" (Idem, Ibidem), é perfeitamente aplicável ao filme produzido pela O2, no século XXI.

A própria escolha de atores desconhecidos, recrutados em favelas cariocas para integrar seu elenco, revela uma forte referência ao Neo –Realismo Italiano dos ano 40, movimento marcadamente de raízes e preocupações sociais no Pós –Segunda Guerra.

Como lembra Guy Henebelle, " *(...) o Neo –realismo confirma, se necessidade há, que a arte e a vida mantém relações dialéticas. Mostra que uma cultura nacional tira sua força, sua seiva, das raízes que ela possui na realidade social*" (HENNEBELLE, 1978, p.66). Os rostos de jovens desconhecidos de Cidade de Deus servem para enfatizar esta realidade, contribuindo de forma definitiva para confirmar o caráter social que tem o filme.

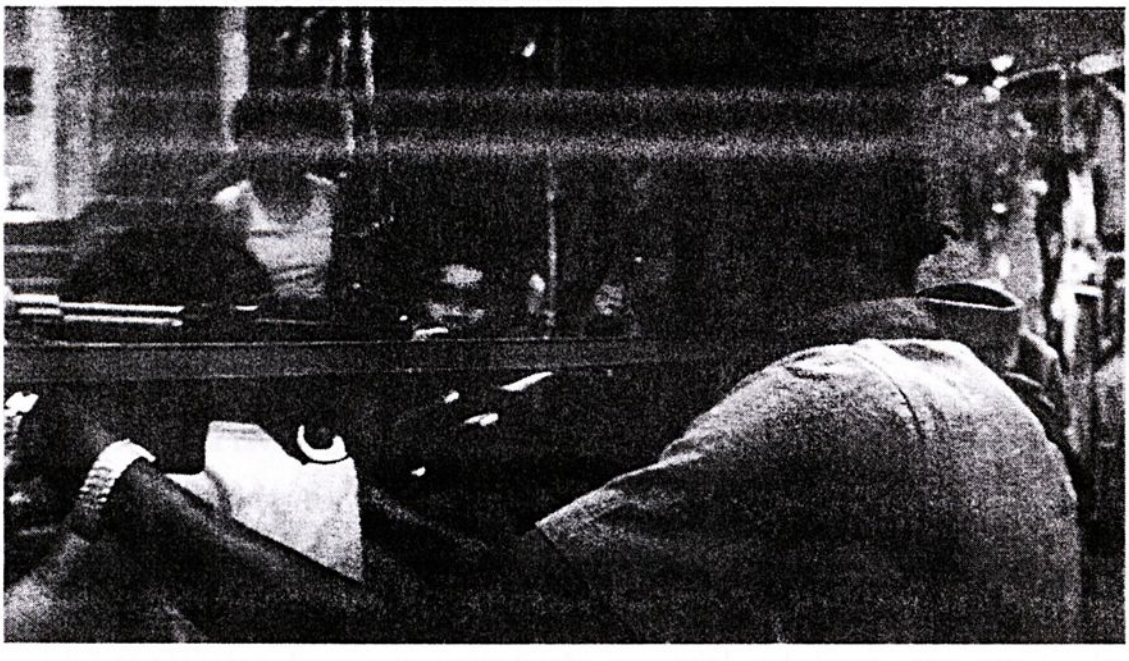
Meirelles realizou um filme que mescla, em seu percurso, narrativa clássica em ritmo vertiginoso, câmera na mão e tratamento impecável de imagens e direção de arte mais do que primorosa. Mas as raízes sociais, aquelas mesmo detectadas por Aluísio de Azevedo no final do século XIX, estão presentes o tempo todo na tela. Nas duas fases intituladas "Anos 70" e "Final dos 70", a terra some gradativamente do chão e o filme muda de cor. Mas a miséria está lá. O projeto de Meirelles se realiza, como pregava Glauber em seu manifesto aqui citado, na "política da fome". O filme ajudar a dar ao público a consciência da miséria social que cada dia nos cerca mais de perto.

Da terra, por geração não – espontânea, continua brotando "um mundo" que nem ao menos a arte consegue antever que proporções tomará na sociedade brasileira.....

unesp

Seqüência 12

Uma nova representação da Favela invade a tela



Em que se contrapõe o filme Cidade de Deus ao seriado Cidade dos Homens, demonstrando a predominância de uma linguagem-estética para a classe média no audiovisual brasileiro contemporâneo, levando a criação de um novo gênero.

Enquanto, durante o início da década de 60, como explica Glauber Rocha, em **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro,** o *"cinema novo começou a ser pronunciado aqui e ali (...) e todo crítico passou a falar bem ou mal sem saber do que estava falando"* (ROCHA, 2003, p. 130) o que levou o novo movimento cinematográfico a se transformar em manchetes nos jornais, *"ganhando as primeiras páginas"* (Idem, Ibidem) e por fim as bençãos da crítica, a ficção na televisão brasileira se voltava cada vez mais para o universo da classe média urbana.

Em movimento contrário à maioria das manifestações artísticas que atingem o auge das "preocupações sociais" e da visão marxista, como explicitado na seqüência anterior, a TV brasileira, e principalmente sua ficção seriada, não se preocupam com os problemas sociais tão caros a qualquer artista que quisesse ser respeitado e levado a sério naquele período tão "engajado".

Se cinema brasileiro, desde **Rio 40 Graus** de Nelson Pereira dos Santos, "tropicaliza" o Neo-realismo italiano, apresentando um universo diegético que busca desnudar a vida na favela e suas dificuldades, a TV faz questão de não "enxergar" essa parte da paisagem, principalmente quando a história ficcional a ser contada se passa no Rio de Janeiro, cidade "cartão-postal" do Brasil para o mundo.

Em 1965, naquilo que poderia ser considerado "técnica de montagem em paralelo", se a História fosse meramente ficção, os caminhos de linguagem e estética do audiovisual brasileiro se polarizam e seguem por caminhos que até a atualidade ainda apresentam diferenças, que no parecer de muitos são inconciliáveis.

Enquanto Glauber Rocha, que naquele momento já havia realizado **Deus e o Diabo na Terra do Sol**, escrevia o manifesto **Uma Estética da Fome**, execrando não só o método industrial como o cinema americano produzia seus filmes, mas também o conteúdo dos mesmos, pelo qual a nação americana vendia o sonho do *"american way of life"* , a TV Globo, recém-inaugurada emissora da família Marinho, começava a forjar, na "modernização da telenovela diária", o início do que seria o "sonho tupiniquim da classe média", por meio de histórias audiovisuais que além de imitar os modelos de produção dos grandes estúdios americanos, também usavam a narrativa clássica, tão questionada por Glauber e pelos cinema-novistas, como estrutura-mestra de todos os seus programas ficcionais.

O governo militar e a censura por ele exercida em todos os meios de comunicação e arte no decorrer da segunda metade da década de 60 levarão o cinema

unesp

marcado pelas preocupações sociais a seguir pelo caminho da metáfora, ou da alegoria, como tem o cuidado de explicar minuciosamente o professor Ismail Xavier, e m seu livro **Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal.**

O professor observa, sobre o período, que passa a ocorrer uma *"nova inflexão na consciência de artistas e críticos quanto à questão da indústria cultural (...) gerada pela urbanização, pelo desenvolvimento dos meios audiovisuais (...) O mercado cultural cresce em importância e se transforma em área de interesse"* (XAVIER, 1989, p. 16).

Segundo a análise de diversos filmes do período, elaborada por Xavier, o período no cinema será marcado por um movimento em direção ao Tropicalismo, em uma *"crítica ao populismo* (cinematográfico) *no período anterior a 64"* (Idem Ibidem), ano do golpe militar. O intelectual observa:

> *"Desde 1964, o Cinema Novo havia procurado as respostas e, quando Glauber fez* ***Terra em Transe****, inseriu seu trabalho num conjunto de filmes que (...) optaram pela abordagem direta da questão do intelectual face ao golpe e á revolução"* (Idem, Ibidem).

Se os filmes brasileiros passaram a buscar temas que questionassem o momento político, que afetava todos os outros aspectos da vida da nação, a ficção na telenovela continuava voltada para as raízes romântica do folhetim e a Globo começava a implantar seu "padrão de produção" , usada até hoje na realização da maioria dos programas ficcionais da emissora, principalmente nas telenovelas.

A favela, o sertão e seus personagens desvalidos, tão cultuados pelo Cinema Novo, passam ao largo das câmeras, não só da TV Globo, mas de todas as demais emissoras que produzem ficção na época.

As histórias contadas pela televisão estão localizadas em outro universo social, devido, principalmente, a influência dos patrocinadores tradicionais dos programas, normalmente empresas fabricantes de material de limpeza, alimentos e higiene pessoal, como a Colgatte-Palmolive e a Unilever, duas gigantes americanas.

Após suas bem-sucedidas experiências com as *soap operas* da televisão americana, formato herdado do rádio, na década de 30, estas multinacionais resolvem repetir a fórmula no Brasil para aumentar suas vendas e conquistar definitivamente seu público consumidor, usando a novela diária, como mecanismo para promover suas marcas. (ORTIZ, 1988, p. 20/21).

unesp

O pesquisador argumenta que essas produções, desde de sua origem, se *"destinavam a um público-alvo específico: as donas-de-casa"* (Idem, Ibidem, p. 20). Segundo Ortiz, a escolha por este segmento social não arbitrária, mas ao contrário, é totalmente apoiado em pesquisas de audiência, que indicavam, já na América do Norte de1932, a dona-de-casa *"como membro da família com maior influência nas compras"*.

Esta visão da telenovela, como produto para anunciar produtos, encontrará na Globo, que resolve implantar uma nova *"concepção de empresa televisiva"* (ALENCAR, 2002, p.54) , em 1969, sua maior aliada. A emissora, como explica o pesquisador Mauro Alencar, passa a tratar televisão de *"maneira mercadológica e estratégica"*, sendo comandada não mais *"por artistas e jornalistas"* mas sim por *"homens da publicidade e do marketing"* (Idem, Ibidem p. 55).

> *"A Globo começou a vender pacotes de horários, de maneira tal que quem quisesse anunciar no horário nobre teria que anunciar também em outros horários. A manobra proporcionou-lhe um crescimento em horários alternativos, com programas de qualidade que iam conquistando o público e habituando-o a permanecer no canal até o horário nobre ou depois dele (...) A idéia geral era criar um padrão de qualidade e profissionalsimo, expresso em qualquer horário, que identificasse a emissora e atingisse uma 'programação líder'.* (Idem , Ibidem)

Evidentemente, que a grande vitrine para a exposição e promoção de bens de consumo em que se transformou a "Vênus Platinada" era predominantemente voltada à classe média, e não aos pobres e miseráveis, tão em voga nas telas do Cinema Novo, que não tinham – e continuam sem ter – quase nenhum poder de consumo.

É preciso frisar que o Brasil deste período se encontrava justamente mergulhado no período do *"Milagre Brasileiro"*, ou, historicamente no momento em que a classe média historicamente - não atentando para o fato de nosso crescimento do PIB de mais de 7% ao ano, não se dar de maneira sustentada – sente-se pela primeira vez como participando efetivamente não apenas do consumo de bens não-duráveis, como roupas e alimentos, mas também de duráveis, como eletrodomésticos e automóveis.

O regime militar apoiava-se em um pretenso desenvolvimento econômico e social para justificar desmandos na estrutura política e a usurpação total do estado democrático, ocorrido com o Ato Institucional no. 5 (AI-5), de 13 de dezembro de 1968. Se no cinema, mesmo com a criação da Embrafilme, em 1969 (RAMOS (Org.), 1987, p. 410), ainda havia uma tentativa de resistência com as "alegorias", identificadas por Ismail Xavier, tanto no que refere à forma, quanto ao conteúdo dos filmes, nos

unesp

programas de televisão, principalmente as telenovelas da Globo, a resistência naquele período simplesmente não existiu.

Aliás, ao contrário. A emissora após o término do polêmico acordo com o grupo americano **Time-Life**, em 1969 (ALENCAR, 2002, p. 55), que deu o fôlego financeiro necessário para a implantação da sua estrutura industrial de produção audiovisual, resvala definitivamente para o modelo grifftiano de narrativa para contar suas histórias, em que a classe-média branca , de preferência carioca, é sempre a principal protagonista.

O "south american way of life" chega às telas, como detecta de maneira indireta o pesquisador Joel Zito Araújo, em seu livro **A Negação do Brasil – O Negro na Telenovela Brasileira,** ao analisar a participação de afro-descendentes nos programas ficcionais, não só da rede Globo, mas de outras redes de televisão. O professor constata, após esmiuçar as telenovelas produzidas pelas emissora, desde de 1964 que:

> *"As telenovelas brasileiras , desde de seu surgimento, sempre tiveram a presença de várias classes sociais, mas a ênfase esteve na classe média branca e em suas relações com os ricos, da mesma forma como aconteceu com a soap opera norte-americana, desde os anos 30"* (ARAÚJO, 2000, p. 229).

Avançando em sua constatação, Araújo identifica, de modo geral, que os conflitos apresentados nas telenovelas, e posteriormente, minisséries e seriados da televisão brasileira, *"sempre foram apresentados na perspectiva dos autores e diretores brancos, que (...) só parecem conhecer a realidade e a cultura brasileira a partir de suas vivências na Zona Sul do Rio de Janeiro e São Paulo"* (Idem, Ibidem, p. 228).

Citando a pesquisa do professor Roberto Ramos, o intelectual afirma:

> *"Nas novelas da Globo, podemos identificar uma estrutura de realidade, que molda qualquer enredo e seus respectivos temas e subtemas. É a cultura Zona Sul, significando uma proposta elitizada de perceber e organizar as relações capitalistas (...) Os modos de viver, pensar e ser de seus moradores compõem o modelo cultural que caracteriza as diversificações conjunturais do gênero"* (Idem, Ibidem).

Mais do que "perceber e organizar" as relações capitalistas, a Globo organizou, por meio de seu público predominante das telenovelas e programas ficcionais – a classe média, ou os aspirantes a ela – as suas próprias produções, conferindo-lhes

unesp

características de estética e linguagem, originadas ainda na década de 70 e que predominam em sua grade até os dias atuais.

Justamente nesta relação entre a classe média, os anunciantes e os programas, reside a base para aquilo que Daniel Filho denominou de *"padrão Globo de produção"* , modo de se representar o "cotidiano brasileiro" na televisão, que seduziu grande parte da audiência e suscitou nos cineastas ligados ao Cinema Novo, nos críticos e intelectuais, inúmeras vezes, o desprezo e a "perseguição" ao veículo.

As *"histórias de gente rica, em casas bonitas, andando em automóveis de luxo (...) e de objetivos puramente industriais"* (ROCHA, 1979, p. 16), tão condenadas por Glauber Rocha no manifesto Uma Estética da Fome, são justamente o que mais a TV Globo exibe em sua grade de programação ficcional. Além do conteúdo, a forma dos programas, no que se refere à iluminação, fotografia e outros quesitos técnicos, dariam um caráter asséptico às imagens produzidas pela emissora, em um padrão estético justamente contrário aos padrões difundidos pelo Cinema Novo.

Em artigo publicado na revista **Texto, Cultura e Comunicação**, do departamento de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, o pesquisador e professor Eugênio Trivinho conceitua a "assepsia cultural" predominante em boa parte dos meios de comunicação brasileiros, no final do século XX. Segundo o professor,

> *"A assepsia é um fato marcante nessa estética. Ela indica uma tendência de exclusão – tanto quanto possível – do negativo, do feio, do defeito. Em outras palavras, uma tendência de buscar o que é puro e perfeito. A assepsia é o resultado de uma espécie de cirurgia estética, que é inerente ao modo de produção de valores estéticos. Objetos, corpos, discursos, ações – tudo parece estar submetido à lei desta cirurgia que limpa, que separa do feio, que purifica, que promove um 'embranquecimento'. (Grifo nosso). (...) A assepsia estética é uma assepsia cultural. A marcante segregação de 'impurezas' revela a monstruosidade da estética da cultura. Nela pulsa, sem que percebamos, uma modalidade de apartheid (estético). Este está presente inclusive nos nossos menores gostos"* (TRIVINHO, 1996, p. 121).

A observação do professor sobre a assepsia cultural e seus desdobramentos na percepção da sociedade, cabe perfeitamente no "padrão global" de produção de audiovisual, sedimentado e difundido ao longo de mais de três décadas pela emissora líder em audiência do país. Na Globo, até a miséria é asséptica para que não haja choque ou se macule o olhar da classe média brasileira.

Mesmo quando ambientes degradados como uma favela, ou a periferia são mostrados em suas produções ficcionais, sofrem um processo de *"estetização da ruína"*, como explica Trivinho. O pesquisador explica que podem ser entendidos como ruínas,

unesp

> *"alguns espaços urbanos como construções, (...) espaços envelhecidos, maltratados , abandonados ou esquecidos, cuja aparência evoca muitas vezes os cenários de uma guerra, como é o caso dos edifícios arruinados, ou resultantes de uma ausência quase total de investimentos, como é o caso das favelas e guetos de miséria" (Grifos nossos).* (Idem, Ibidem, p. 121).

E vai além, ao evidenciar que as ruínas *"quebra[m] a lógica da estética da cultura (...) que provoca um efeito de 'rachadura' na linearidade da estetização predominante (...)"* (Idem, Ibidem, p. 122). Segundo ainda sua argumentação, a TV é o meio de comunicação de massa que tem o maior poder de transformar a ruína, dando lhe outros aspectos.

Para ele, a *"imagem televisiva sofre (...) uma conversão de signos que esvaziam o objeto"* (Idem, Ibidem) o que resultaria em um processo de estetização, que tem como principal conseqüência a assepsia das imagens, mesmo quando retiradas de ambientes ou espaços degradados.

Nas telenovelas, minisséries, e seriados produzidos pela TV Globo ao longo de sua história, o feio é apresentado de maneira comedida e pensada, o sujo é sempre atenuado e a miséria é apresentada de maneira bem menos degradante do que de fato é. Ao longo de sua história, que ajudou a formar o "olhar" brasileiro para a ficção audiovisual, a emissora do Jardim Botânico sempre preferiu a assepsia. Ela é a maior marca, como já foi dito na Seqüência 3 deste trabalho, do "padrão de qualidade" construído pela emissora.

Exemplo recente da predominância desta "assepsia" até os dias atuais pode ser constatado na nova telenovela "das 8", **Senhora do Destino**, que teve seu primeiro capítulo levado ao ar no dia 28 de junho de 2004, tradicionalmente uma segunda-feira. De autoria de Aguinaldo Silva, a trama conta a história da retirante Maria do Carmo, que após ter sido abandonada por seu marido, decide fugir da miséria nordestina com seus cinco filhos.

Ocorre que o primeiro capítulo da história, ambientado em dezembro de 1968 (JIMENEZ, 2004, p. T6), é filmado ás margens do rio São Francisco, com fotografia que revela um "solo dourado" e um céu azul, mais próximos às formas e cores antropológicas das questões sociais estetizadas pela pintora Tarsila do Amaral no universo modernista dos anos 20, do que do sertão dos retirantes tão bem representado na tela **Retirantes**, de Portinari, da década de 30.



Muito mais longe ainda da representação do Nordeste, que devido à miséria obriga sua população a migrar, está a novela do sertão apresentado pelo Cinema Novo. O mesmo pode se dizer das personagens. Crianças brancas, bem-nutridas, que nem de longe podem parecer filhos de uma retirante, interpretada na primeira fase da novela por Carolina Dieckmann, atriz de feições apolíneas e origem, como indica o próprio sobrenome, européia.

Cidade dos Homens: a Globo sobe o Morro

Se não há dúvida de que a "assepsia" sempre foi a característica mais marcante no que se consolidou aos olhos do público como sendo o "padrão Globo de produção", marcando toda os programas ficcionais da emissora, a estréia da "minissérie" **Cidade dos Homens**, em outubro de 2002, gera um verdadeiro "cataclismo".

Não só pelo estreito hibridismo-dialógico com o filme **Cidade de Deus,** obra de temática árida e com raízes fincadas no Cinema Novo, como se demostrou na seqüência anterior, mas também pelo próprio rompimento com o "padrão Globo"; no que se refere principalmente ao conteúdo dos episódios exibidos.

Como observa com propriedade a professora Yvana Fechine, da Universidade Católica de Pernambuco,

> *"A minissérie produzida pela Globo colocou na tela da Globo gente fumando maconha, apontando armas para a câmera, falando palavrões, apanhando da polícia. Mesmo com um produto ficcional, o grupo comandado por Fernando Meirelles acabou levando para a maior emissora comercial do país uma das propostas mais caras ao vídeo independente: a de discutir temas incômodos na TV adotando a perspectiva dos próprios sujeitos enfocados. Nessa favela genérica, criada pela O2 e pela Rede Globo, o cotidiano é abordado a partir do olhar do favelado, e, para isso, a participação de um elenco oriundo da periferia contribuiu decididamente"* (MACHADO (Org.), 2003, p. 99).

É necessário desdobrar mais detalhadamente a observação da intelectual para que fique mais evidente a importância de Cidade dos Homens ser veiculada pela emissora e as mudanças que acarreta em sua grade, não só por ser a primeira parceria da Globo como uma produtora independente, como já citado na Seqüência 10 da presente análise, mas também por assinalar, mesmo que de maneira indireta, a busca da emissora por novas linguagens e estéticas para sua programação ficcional.

O fato de não só Cidade dos Homens, mas também **Palace II** , primeiro programa produzido pela O2 a ser veiculado na Rede Globo, estarem ligados ao Núcleo

unesp

comandado por Guel Arraes, já comprovam a busca por novidades na área pela emissora. A professora Fechine comenta que,

> *"Esteticamente, Guel tem trazido para a TV o que do cinema e do vídeo, da literatura e do teatro podia transformar-se em boa TV e boa audiência. (...) ele trouxe alguma das melhores produtoras que atuam hoje, de modo independente, no mercado do audiovisual, para trabalhar com a própria Rede Globo, vencendo a resistência da emissora a esse tipo de parceria"* (Idem, Ibidem, p. 98).

Outro ponto a ser destacado no que foi escrito pela professor pernambucana é a presença da linguagem do vídeo em Cidade dos Homens. A exemplo do que fez em Cidade de Deus, Meirelles e sua equipe usam os conhecimentos do diretor, aprendidos na época da **Olhar Eletrônico**, no início da década de 80, quando ainda era o *cameraman* Valdeci, na produção da minissérie.

Se a forma dos episódios apresentados tanto na temporada de 2002, quanto de 2003, seguiu o paradigma de roteiro, herdado da narrativa aristotélica, com início, meio e fim, a inovação neste quesito em Cidade dos Homens viria quando a forma encontra o material[1], pela *"manipulação eletrônica das imagens (textura, controle de cor, etc.) e os recursos da edição não-linear (design de telas, lettering, controle de velocidade das seqüências)"* (Idem, Ibidem, p. 99), em um seriado que foi completamente captado em película de 35 mm.

É importante destacar, neste ponto, o equívoco de classificação de formato televisivo cometido, não só por jornalistas e pesquisadores ao nomear Cidade dos Homens, mas inclusive pela própria Globo. O programa não é uma minissérie, mas sim um seriado, com capítulos em que a história apresentada se desenvolve dentro de um único episódio, característica que o aproxima mais da linguagem cinematográfica.

Retomando a conceituação e argumentação desenvolvidas pela professora Renata Pallotinni, em seu livro **Dramaturgia de Televisão**, o episódio de um seriado *"tem começo, meio e fim e está inserido num conjunto maior, que lhe dá sentido total"* (PALLOTTINI, 1998, p. 45), sendo que, o que a pesquisadora denomina de "conjunto maior", é o núcleo fixo de personagens do seriado – no caso de Cidade dos Homens, Laranjinha e Acerola – e os cenários utilizados para compor o universo diegético.

---

[1] Vale lembrar que os conceitos de forma, conteúdo e material usados nesta Seqüência são os formulados por Bakhtin e que percorreram todos os outros textos deste trabalho.

unesp

A minissérie, ao contrário, a exemplo do que ocorre com o formato da telenovela, possui ganchos que prendem a atenção do espectador para o próximo episódio e realiza os encadeamentos narrativos para que a obra possa ser compreendida do primeiro ao último capítulo.

A professora ainda lembra que *"por alguma razão misteriosa, o seriado tem-se permitido discutir assuntos considerados graves, perigosos, importantes e delicados e tem se tornado (...) o campo de experimento da TV lírica, da TV poética (...) e da sugestão"* (Idem, Ibidem, p. 43).

Evidentemente, ao citar "assuntos delicados, perigosos e importantes" a professora Pallottini está se voltando à questões referentes ao conteúdo dos programas seriados. Somada ao trecho da observação da professora Fechine sobre "o cotidiano da favela, abordado pelo olhar do favelado e interpretado por elenco oriundo da periferia", dará o grande diferencial da Cidade dos Homens perante a outros programas ficcionais, inclusive seriados, produzidos e/ou veiculados pela Globo.

O seriado desenvolvido pela O2 não trata do universo da classe média, tão caro à emissora como já explicado anteriormente, responsável por seu sucesso comercial e por torná-la a líder em audiência do país. O universo diegético apresentado pela série está mais para os preceitos proclamados por Glauber Rocha no manifesto **Uma Estética da Fome** do que para o "padrão Globo de produção", forjado por Boni com a colaboração de Daniel Filho, a partir do início da década de 70.

Da mesma maneira, fora o fato da estrutura narrativa dos episódios ser clássica, a forma em Cidade dos Homens recebe um tratamento muito próximo à Cidade de Deus, com direito a clivagem de tela, "corte metralhadora" em alguns momentos e uso de flashback nas narrativas, fatos pouco comuns nos programas apresentados usualmente pela emissora.

Agora sim, o cartão postal "às avessas"

Justamente por romper com o universo diegético, construído para seduzir e, portanto, agradar completamente a classe média, é que Cidade dos Homens, como Cidade de Deus, pode ser considerado "um cartão postal às avessas".

Contudo, é necessário que se esclareça que esse "reposicionamento" do cartão-postal apresentado pelo seriado e pelo filme não se dá, por exemplo, como coloca a

unesp

professora Ivana Bentes em seu artigo **'Cidade de Deus' promove turismo no Inferno**, veiculado no jornal **O Estado de S. Paulo**, à época do lançamento do filme, e citado anteriormente em outras Seqüências desta análise.

Se para Bentes, a favela surge no filme como um "cartão-postal às avessas" porquê é representada como,

> *"(...) uma espécie de museu da miséria, etapa histórica, não-superada, do capitalismo e os pobres, que deveria, dada toda produção de riquezas do mundo, estar entrando em extinção, são parte estranha desta 'reserva', 'preservada' e que a qualquer momento sai do controle do estado e explode 'ameaçando a cidade'"* (BENTES, 2002, p. D9),

no seriado exibido pela Globo, esta mesma favela é apresentada encravada no meio da "Cidade Maravilhosa" , saindo sim do controle e ameaçando a cidade, como de fato ocorre no cotidiano carioca com freqüência cada vez maior.

Se a análise sobre a representação da vida na favela feita pela pesquisadora para o filme já é distorcida, pois não leva em conta a posição geográfica do núcleo Cidade de Deus, que está realmente afastado e à parte do "Rio Cartão-Postal", perdido em algum rincão mal-posicionado da Zona Oeste do município, a observação sobre "o cartão postal ás avessas" quando se trata de Cidade dos Homens se torna mais inválida ainda. devido a tomadas feitas na série mostrando o mar , as praias e edifícios de luxo, o que evidencia no seriado que a favela em que se passa a história se localiza em plena Zona Sul Carioca.

O "cartão-postal" está sim às avessas, tanto no filme quanto no seriado, pois a câmera tanto do cinema, quanto da TV muda seu ângulo de captação habitual e, ao invés de filmar do "morro" para a praia, ocultando a favela e a marginalidade, registra as imagens e a história da "praia" para o morro.

A principal conseqüência desta mudança de posição da câmera é exatamente romper com a representação da classe média sobre os marginalizados do país, já duramente criticada no livro **Brasil em Tempo de Cinema,** de Jean-Claude Bernadet, escrito no final da década de 70.

Tal rompimento, possibilitará, por parte do seriado, não só uma aproximação híbrido-dialógica ainda maior com Cidade de Deus, mas um "redimensionamento", ainda que momentâneo, da estética criada pelo "padrão Globo de produção". É inegável, seja para críticos, estudiosos ou leigos, que as imagens apresentadas pelos nove

unesp

episódios do seriado, entre 2002 e 2003, fogem muito do paradigma geral desenvolvido pela emissora do Jardim Botânico.

Uma das maiores críticas feitas por Bernardet ao Cinema Novo é o estereótipo que os filmes sobre a marginalidade urbana, gerados pelo movimento, estabeleceram com o grande público. O pesquisador, analisando dezenas de filmes sobre o tema, feitos no Brasil, entre 1958 a 1966, verifica que;

> *"(...) os jovens diretores (...) resolveram fazer fitas que politizem o público. Todos iniciam seu filme com uma determinada visão da sociedade já esquematizada em problemas que provêm mais de leitura de livros de sociologia que de um contato direto com a realidade que iriam filmar: a favela. As estórias foram elaboradas para ilustrar idéias preconcebidas sobre a realidade, que ficou assim escravizada, esmagada por esquemas abstratos. Não se deixa à realidade a menor possibilidade de ser mais rica, mais complexa do que o esquema exposto; a realidade não dá margem a qualquer interpretação além do problema colocado, e chega a dar a impressão de ter sido inventada especialmente para o bom funcionamento da demonstração"* (BERNARDET, 1978, p. 30).

O principal resultado desta postura, que o intelectual nomeará de *"didática"*, por parte dos cinema novistas, é o afastamento do público dos filmes brasileiros, que tornaram-se, no período, sinônimo de hermetismo, que migrou para a televisão. Entre pagar um ingresso e se deslocar de seus lares para assistir a filmes que, na grande maiorias das vezes, não compreendiam ou ficar em casa, sem gastos diretos com ingresso, e acionar o aparelho de TV onde histórias "coerentes" eram contadas, claro que a classe média brasileira preferiu a segunda opção.

Bernardet observa que *"(...) fazia-se um cinema que não tinha público"* (Idem, Ibidem, p.28), sendo que esse fenômeno não se dava apenas com os filmes do período. Segundo ele, *"não era apenas o cinema que não chegava ao grande público: era todo um movimento cultural e político"* (Ide, Ibidem. P. 29), comenta o professor, citando como exemplo o filme **Cinco Vezes Favelas**, projeto do CPC – Centro Popular de Cultura - da UNE (União Nacional dos Estudantes), de 1962.

Temos então, entre a década de 60 e o início da década de 70, a seguinte situação nos meio audiovisuais brasileiros: de um lado um cinema politizado, que seguia modelos "estereotipados" para apresentar a marginalidade urbana do país. Ao mesmo tempo, por meio do processo de sedimentação da linguagem televisual destinada à classe média e ao público que não pertencia a tal classe, mas era aspirante a ela, temos programas ficcionais em que predominam a "assepsia" das imagens e a narrativa clássica, longe dos problemas sociais brasileiros, como a favela.

unesp

Esse quadro, em linhas gerais, atravessará quase três décadas do audiovisual brasileiro. Claro que há exceções, mas via de regra, a televisão mostrará os "cartões-postais" brasileiros e a vida sonhada pela classe média em suas tramas ficcionais, "higienizando" a favela e a periferia quando elas precisam aparecer em sua tela, enquanto o cinema, todas as vezes que filmou os espaços marginalizados da urbe, apresentou-o da maneira *"didática"*, anteriormente descrita por Bernardet.

A representação das "margens das cidades" começaram a sofrer modificações, com a Retomada do cinema brasileiro, em meados da década de 90. O crítico cinematográfico Luiz Zanin Oricchio, ao analisar os filmes sobre a temática, desenvolvidos no período, lembra que a origem das favelas está estreitamente relacionada à Guerra de Canudos, *"emblema da dívida social brasileira"* (ORICCHIO, 2003, p. 122).

O jornalista de **O Estado de S. Paulo** escreve que os soldados, após lutarem na guerra, no sertão baiano, voltam ao Rio de Janeiro e recebem como prêmio terrenos para construir casas em lugar de baixo valor imobiliário. Tomando emprestado o nome do Morro da Favela, local em Canudos em que os soldados montaram seu acampamento oficial, durante os combates, o termo passou a designar *"o conjunto de habitações modestas, moradia de gente pobre, que fica fora da cidade (grifo nosso), nos morros que a circundam, ou na sua periferia"* (Idem, Ibidem), como explica Oricchio, citando a pesquisadora Walnice Nogueira Galvão.

Ao remeter às origens do termo "favela", o crítico localiza duas maneiras de se representar esse espaço no cinema brasileiro contemporâneo. Uma *"clássica"*, que tem suas origens obviamente no Cinema Novo, citando como exemplos os **Santo Forte**, de Eduardo Coutinho e **Uma Onda no Ar,** de Helvécio Ratton, e outra com *"o conceito ampliado de favela, abrangendo agora não apenas as moradias dos morros, mas enormes periferias que cercam as grandes cidades brasileiras"* (Idem, Ibidem, p. 147/148), e cujo maiores exemplos seriam **O Invasor**, de Beto Brant e **Cidade de Deus**, de Fernando Meirelles.

Embora o jornalista perceba que em ambas as representações da favela, permaneçam as preocupações com as mazelas sociais brasileiras, tão caras ao Cinema Novo, os caminhos seguidos para mostrar na tela o lado que se quer esquecer das grandes cidades, mostram que a favela *"pode ser o inferno do crime, como se verá em Cidade de Deus, ou um lugar em que a maior parte da população é formada por gente pobre, honesta trabalhadora e esperançosa (...)"* (Idem, Ibidem, p. 154).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

Justamente neste ponto, reside a maior diferença entre o filme de Meirelles e o seriado que sua produtora preparou para a Rede Globo. Embora os universos diegéticos sejam bastante semelhantes e as estruturas formais em que a narrativa se desenvolve também, o conteúdo apresentado difere muito ao tratar as personagens que aparecem em Cidade dos Homens e em Cidade de Deus.

Os episódios de Cidade dos Homens são realizados a partir de um ponto-de-vista e de valores de conduta social absolutamente herdados da classe média e aí reside o maior paradoxo da série. O mesmo programa que apresenta aos espectadores da Globo uma nova visão dos morros e da miséria carioca, rompendo com a assepsia do "padrão Global", reproduz os sonhos e aspirações da pequena burguesia por meio de seus personagens centrais, Laranjinha e Acerola.

Meirelles e sua equipe da O2 compreenderam a máxima formulada por Jean-Claude Bernardet de que *"ao se aproximar da classe média, o cinema também se aproxima da atualidade"* e estenderam o valor do postulado ao seriado apresentado na Globo.

O último episódio do seriado exibido em 2002 é exemplar para comprovar o conteúdo voltado para a classe-média que os episódios desenvolvem. Se **A Coroa do Imperador**, primeiro episódio a ir ao ar, já apresenta a dupla de protagonistas em sala de aula, situação que deveria ser absolutamente comum a vida de adolescentes, porém, inexistente em Cidade de Deus, em **Uólace e João Vítor**, a construção da narrativa, em montagem paralela, ocorre para mostrar que os sonhos, desejos e aspirações de dois adolescentes, são muito semelhantes, mesmo quando ambos pertencem a classes sociais completamente distintas.

A última seqüência deste episódio pode ser lida como uma metáfora dos espectadores da Globo, assistindo a própria minissérie. Enquanto João Vítor da janela, sozinho e perplexo, contempla Uólace passando na rua de madrugada e se questiona o porque de ter medo de se aproximar de pessoas como ele. Uólace pensa na " boa vida" que deve ter João em um mundo muito melhor do que ele vive. O detalhe é que a câmera insiste em mostrar que o prédio em que vive João Vítor é ao lado do morro em que mora Uólace.

Esta aproximação dos personagens da favela, com as do "asfalto", praticamente inexistente em Cidade de Deus até seu ato de Resolução, ocorrerá novamente na temporada de 2003 da série, com o episódio **Tem que ser agora**, que retrata o difícil relacionamento dos surfistas do morro com os surfistas da classe média, até que

unesp

Laranjinha e Acerola socorrem um deles na praia. Não por acaso, o episódio tem entre seus roteirista a escritora Rosa Amanda Strausz, autora do livro em que **Uólace e João Vítor** foi inspirado, no ano anterior.

Evidentemente que, como todos os protagonistas de programas ficcionais de televisão, Laranjinha e Acerola são "heróis". Eles estudam. São "bons", não se rendem ao crime e mesmo quando tentam – como no episódio da primeira temporada, **O Cunhado do Cara** – em que a irmã de Acerola namora um dos chefes do tráfico no morro e o garoto, por um tempo, fica seduzido pela vida do crime- percebem no final que a vida fora da lei não compensa.

Há em Cidade dos Homens uma fuga ao Naturalismo, herdado de Emilé Zolá, em que o meio influência o homem, deixando-o sem alternativas. Laranjinha e Acerola resistem, ao contrário das personagens de Cidade de Deus. Para a televisão a postura da dupla pode ser entendida como uma grande vitória, pois busca romper com o senso comum daqueles que não vivem à margem, de que os habitantes do morro e da favela são sempre "criminosos", ajudando a redimensionar o significado do conceito marginalizado.

Comparado à Cidade de Deus, o que se perceberá é que o seriado acaba sendo mais generoso com os habitantes da favela do que o filme. Outra constatação obtida pela justaposição dos dois produtos audiovisuais é que o longa esconde em seu ato de resolução um ponto-de-vista a partir da classe média, tão negado por Meirelles, e sempre tão presente na lógica dos diretores do Cinema Novo, como já esclareceram as citações de Jean-Claude Bernardet, apresentadas anteriormente neste análise.

A crítica de Luiz Zanin Oricchio sobre Cidade de Deus, que cabe com bastante pertinência ao seriado Cidade dos Homens, elucida o porquê do sucesso tanto do filme, quanto do seriado pela classe média quanto pelas classes menos favorecidas e dá indícios do novo gênero inaugurado por ambos, no início do século XXI, para o audiovisual brasileiro contemporâneo. Escreve Oricchio:

> *"Em Cidade de Deus são os diálogos naturais, vívidos, cheios de gíria e malícia da bandidagem que cativam o público (...) O trabalho com a fotografia e com a câmera também são dignos de atenção (...) A câmera se mexe o tempo todo, o trabalho fotográfico busca o inusitado, a imagem é inquietante e estimulante. Visualmente, o filme prende bastante a atenção. Seu ritmo de montagem raramente deixa algum tempo para a reflexão, ou para o tédio. E potencializa seus efeitos de sedução com uma trilha sonora das mais envolventes. Sentimo-nos, ao assistí-lo, como espectadores de classe média (Grifos nossos) diante da energia pulsante de um baile funk, um pouco assustados, mas seduzidos pelo que vemos".* (ORICCHIO, 2003, p. 160).

unesp

O jornalista ainda acrescenta a sua interpretação do filme, que continua aplicável aos episódios de Cidade dos Homens, que o longa reflete *"(...) o olhar da classe média sobre a favela, mas sem folclorizá-la"* (Idem, Ibidem), o que corrige uma das principais falhas apontadas por Jean-Claude Bernardet sobre os cineastas ligados ao Cinema Novo na década de 60, para quem às questões sociais e, principalmente, a favela eram apresentadas *"de modo quase caricato"* (BERNARDET, 1978, p. 35).

O intelectual explica, sobre os filmes produzidos no Cinema Novo, e de maneira geral sobre a arte produzida no período, que:

> *"(...) quem faz arte no Brasil são setores de uma classe média que não conseguiu elaborar para o país um projeto de evolução econômica e social. É uma classe marginal em relação à burguesia e ao proletariado (...) e ela não tem força para questionar esse marginalismo. A vanguarda da classe média, por intermédio de seus artistas, vai tentar encontrar raízes, adotando perspectivas populares, e assimilando e reelaborando aspectos da cultura popular e folclórica"* (Idem, Ibidem p. 36).

Bernardet ainda crítica o paternalismo com que as artes dos anos 60 tratam o povo, o que, em sua visão, gera a idéia de uma *"cultura para"*, em que se difunde somente aquilo que interessa difundir *"à pequena e grande burguesia"*, sendo que a última obviamente sempre controlará a primeira por deter o capital e os modos de produção.

"Paternalisticamente, o cinema brasileiro vai tratar dos problemas do povo", escreve em tom irônico o pesquisador. (Idem, Ibidem). Tal postura somada à questão da difusão dos filmes a partir dos interesses da burguesia, levará os realizadores cinematográficos a eleger a favela como sua principal fonte de inspiração e *"batalha"*, pois *"o favelado é um marginal social. É um pária, acusa a sociedade vigente através de sua indigência e portanto não obriga a encarar abertamente os problemas (...)"* (Idem Ibidem, p.38).

Os estudos e análises fílmicas de Bernardet apontam para um "maniqueísmo" ocorrido nos filmes, que colocam o proletariado como vítimas, e a alta burguesia, ou os *"grã-finos"*, como intitula sarcasticamente o pesquisador, como os grandes algozes do caos social do país, eximindo a classe média, do qual a grande parte dos cineasta faziam ,e ainda fazem, parte de qualquer responsabilidade sobre às questões sociais.

Tal postura, levará os filmes do Cinema Novo a apresentarem os favelados e a vida na favela em tramas simplistas e personagens planas, usando a tipologia

unesp

desenvolvida por Antonio Candido, em seu livro **A Personagem de Ficção.** Por sua vez, Luiz Zanin Oricchio observa que a representação que a *"esquerda tradicional"* faz do morro neste período é de um lugar *"imerso em profunda ignorância(...), ocupando-se de tarefas menores, em lugar de (...) revoltar-se, organizar-se e fazer a revolução"* (ORICCHIO, 2003, p.151).

> *"Nos primórdios do Cinema Novo, a favela foi retratada em preto-e-branco, mas não apenas no registro fotográfico. Havia muito pouco matiz na maneira como aqueles rapazes de classe média, animados por justa ira revolucionária, conseguiram ver uma realidade que não era a deles e que, afinal de contas, não entendiam muito bem"* (Idem, Ibidem).

O crítico cita o caso de Nelson Pereira dos Santos que ao filmar o clássico **Rio 40 Graus** e **Rio Zona Norte**, ambos ambientados na favela, e fontes de dialogismo praticamente primárias à Cidade Deus e Cidade dos Homens, tinha *"dificuldades para decodificar certos elementos presentes na vida daquela população"*. O cineasta, em entrevista a Oricchio, confessa que ignorou traços como a religiosidade, tão fundamentais neste ambiente, devido a sua visão marxista de mundo, que não permitia perceber tais *"vulgatas"*.

Retomando a questão da representação da favela, do ponto-de-vista do Cinema da Retomada, Oricchio observa depois de analisar os filmes com a temática, produzidos no período que *"(...) a favela é vista de maneira mais rica e também menos idealizada em relação ao que foi no anos 50 e 60. Retrata-se nela o que há de problemático, mas também de criativo"*, escreve (Idem, Ibidem, p. 160).

No caso de Cidade de Deus, mesmo tendo apresentado a vida na favela apenas sob o viés da criminalidade, o filme consegue captar esses aspectos, ignorados, esquecidos ou planificados pelo Cinema Novo. Seqüência exemplar neste caso, é de Dadinho se "transformando" em Zé Pequeno, pelas mãos de um pai-de-santo, incorporando um exu, dentro do cemitério. Um elemento fílmico que poderia ser usado pelo Cinema Novo para mostrar a "alienação" que a religião pode causar em uma sociedade, surge no filme de Meirelles como essencial para que se explique a radicalização de postura de Zé Pequeno perante à vida criminosa que leva, desde criança.

Outros elementos surgirão para indicar esses matizes que tanto o filme, quanto o seriado trarão às telas sobre a vida na favela. São bailes funks, biroscas e as gírias, por exemplo. No caso de Cidade dos Homens, há também o relacionamento direto com a

unesp

classe média, já citado anteriormente, que apresenta a difícil intersecção dos habitantes do morro com os do "asfalto".

Se, como lembra o articulista Marcelo Coelho, do jornal **Folha de S. Paulo,** " *em certa medida, a favela é realmente um mundo a parte"* um dos grandes méritos de Cidade de Deus, que se estenderá a Cidade dos Homens pela superação de forma e conteúdo tão "idolatrados" pela classe média, *"é que não se repete aquilo que essa classe está cansada de ouvir. Mostra-se uma realidade que desconhecemos – e que não se encaixa em generalizações morais já prontas"* (COELHO, 2002, p. E10).

O filme, como explica Coelho, é tão criticado por sua suposta descontextualização social, porque apresenta situações e personagens que conduzem a uma *"(...) incapacidade nossa (...) de lidar com tudo aquilo que ele retrata"* (Idem, Ibidem). Daí a importância fundamental da escolha de Meirelles de filmar a história *"de dentro da favela"* , buscando ser o mais fiel possível à realidade do núcleo habitacional do filme, e do morro, em que se passam os episódios do seriado.

O "deslize" quanto ao ponto-de-vista pela qual a história é filmada só ocorre de maneira mais patente no final de Cidade de Deus. Na resolução do filme, toda a equipe da O2 , deixa transparecer a "velha visão de mundo" da classe média. A personagem "má", ou seja, Zé Pequeno é assassinado, depois de perder tudo o que conquistou com a vida do crime, enquanto Busca-Pé que se manteve "íntegro, honesto" e quase sempre tomado decisões norteadas pelo medo e pela covardia, arruma emprego em um jornal, o que o levará certamente a ascender socialmente.

O pesquisador João Batista de Brito, define três tipos de finais de filme ao longo da história do cinema, o "feliz", o "aberto" e o "triste", sendo que o primeiro tipo perdurou até os anos 50, o segundo tipo esteve voga principalmente entre os anos 60 e 70, e o triste dominou boa parte da produção, principalmente o cinema anti-hollywoodiano, a partir de então. (BRITO, 1995, p. 225).

Meirelles dá dois finais a Cidade de Deus, um triste e outro feliz para que não hajam dúvidas sobre a volta da "visão da classe média" na narrativa. Em um maniqueísmo espantoso, que contraria toda a postura que norteou toda a produção do filme, desde de sua seleção de elenco, entre moradores dos morros cariocas, Busca-Pé é premiado e Zé Pequeno, castigado.

Evidentemente que somente a análise da trajetória e do destino destes dois personagens centrais do filme renderiam uma novo trabalho, mas não é possível negar a "lição de moral" que o filme transmite. Enquanto Busca-Pé torna-se "Wilson

unesp

Rodrigues", como ele próprio faz questão de frisar, Zé Pequeno é barbaramente aniquilado. Para a classe média, a noção de que "viver fora da lei" pode compensar, ainda gera paradoxos insolucionáveis em seus padrões e valores.

Neste sentido Cidade dos Homens é mais generoso e menos maniqueísta. O final de cada episódio tenta mostrar que, mesmo com toda as dificuldades e os preconceitos enfrentados, seus protagonistas seguem em busca de uma vida melhor, mantendo a dignidade, e não se rendendo ao crime, mesmo perante o duro cotidiano da vida no morro.

Bangue-bangue Mulato

A produção de Cidade de Deus e seu desdobramento híbrido-dialógico no seriado Cidade dos Homens acabou por criar tanto no cinema, quanto na televisão brasileira um novo gênero, dentre os diversos já existentes no audiovisual brasileiro contemporâneo, tão marcado pela pluralidade, como já frisado na primeira seqüência desta análise.

Como explicar Graeme Turner, *"o gênero é um sistema de códigos, convenções e estilos visuais que possibilita ao público determinar rapidamente e com alguma complexidade ao tipo de narrativa a que está assistindo"* (TURNER, 1997, p. 88). O pesquisador francês Marc Vernet, amplia a discussão ao associar o que chama de "efeito-gênero" ao verossímil nos filmes de ficção.

Para ele, *" o efeito-gênero permite (...) estabelecer um verossímil próprio de um gênero particular"* a partir da *"permanência de um mesmo referente diegético e pela recorrência de cenas 'típicas"* (AUMONT (Org.), 1995, p. 147), o que acarreta a manutenção do verossímil por meio de um determinado gênero, sendo que este, *'é suscetível de evolução em um certo número de pontos, contando que outros pontos sejam respeitados e mantidos (...)"* (Idem, Ibidem).

Ao transmutar da literatura para o cinema o mundo ficcional de Cidade de Deus, com regras tão próprias e rígidas para cada fase do filme, como explicitado na parte anterior deste trabalho, Meirelles e sua equipe criaram um universo diegético tão particular e elaborado da representação da vida na favela, que este universo migrou em forma, conteúdo e material para o seriado exibido pela Rede Globo. (Não por acaso,

unesp

Cidade dos Homens foi também captado em película 35 mm, revelando o mesmo apuro com o programa televisual que a equipe teve ao realizar o filme).

A "migração" do universo diegético de Cidade de Deus para a televisão concorda com a interpretação de Turner, para quem:

> *"(...) o gênero reconhece (...) que o espectador assiste a qualquer filme num contexto de outros filmes, tanto aqueles que viu pessoalmente como os de que ouviu falar ou viu representados em outros meio de comunicação. Este aspecto do gênero, a intertextualidade (grifo nosso), determina os limites das expectativas do público. É o que diz ao espectador o que ele deve esperar, podendo deliberadamente enganá-lo quando oferecer expectativas que não serão atendidas.* (TURNER, 1997, p. 88).

Além de fornecer parte da explicação do porquê a Rede Globo ter aceitado exibir um seriado que foge tanto ao seu "padrão" de produção – não se deve esquecer que a primeira versão de Cidade dos Homens foi ao ar menos de três meses depois da estréia do filme no cinema, quando Cidade de Deus ainda era sucesso de público e tinha destaque nos principais meios de comunicação - o postulado formulado por Turner mais uma vez evidencia o hibridismo-dialógico existente entre as duas "Cidades".

Ao enunciar as principais características que identificam o "faroeste clássico", gênero essencialmente criado e consolidado pelos Estado Unidos, a partir dos anos 30, do século anterior, mantendo estreita relação com a visão que a nação mais poderosa do planeta tem de seu próprio processo de colonização, o pesquisador nos oferece subsídios para dominarmos Cidade de Deus e Cidade dos Homens como pertencentes ao gênero, neste trabalho denominado de Bangue-bangue Mulato.

Resolveu-se denominar de "bangue-bangue", pois foi desta maneira que os filmes sobre a colonização do Oeste Americano pelos primeiros imigrantes ingleses, ficaram conhecidos popularmente no Brasil, a partir da década de 40, quando chegaram aos cinemas nacionais. Porém não se deve perder de vista que a denominação faroeste, que do inglês provém de "*Far West*" ("oeste distante") encaixa-se perfeitamente para designar o núcleo habitacional Cidade de Deus, situado no extremo oeste do Rio de Janeiro, muito distante dos "cartões-postais" da Cidade Marvilhosa, situados na Zona Sul e imediações.

Turner aponta as seguintes características principais na estrutura narrativa, para determinar o que é um faroeste clássico, e que apresentam pontos de convergência com o filme e os episódios do seriado, produzidos pela O2:

unesp

> *"1. O herói entra num grupo social; 2. O herói é desconhecido pela sociedade;(...) 5. A sociedade não aceita totalmente o herói; 6. Há um conflito de interesses entre os vilões e a sociedade; 7. Os vilões são mais fortes que a sociedade; a sociedade é fraca; (...) 9. Os vilões ameaçam a sociedade; 10. O herói evita se envolver no conflito; (...) 12. O herói luta contra os vilões; 13. O herói derrota os vilões; 14. A sociedade está salva; (...) 16. O herói perde ou abandona seu status especial"* (Idem, Ibidem p. 93)

Os pontos selecionados, apresentados por Turner, dão também o percurso narrativo das personagens centrais, Busca-Pé e Zé Pequeno, em Cidade de Deus, e em boa parte de Laranjinha e Acerola, em Cidade dos Homens. No caso do filme, a enumeração ajuda a evidenciar ainda mais, apesar de não denominadas, as funções que cada um dos personagens têm na trama.

Busca-Pé é o herói, que mesmo de maneira inconsciente, por meio das fotografias reveladoras do bando de Zé Pequeno no jornal, ajuda a derrotar o vilão, dominador do núcleo habitacional, responsável pela deflagração da guerra do tráfico. Por seu turno, Zé Pequeno ameaça a sociedade em que vive, logo, precisa ser eliminado. No final, após derrotar o vilão, Busca-Pé abandona seu status especial, deixa de viver na favela, reforçando a análise do final do filme feita no tópico anterior, que verifica o retorno do "olhar da classe média" na execução do ato de resolução da história.

No caso de Cidade dos Homens, os protagonistas resistem aos "vilões" e os "vencem" a cada novo episódio, não perdendo o status especial que possuem , pois em nenhum momento deixam de viver na favela. Apenas aspiram à classe média, não ascendem a ela, confirmando a observação de Turner sobre o gênero americano de que *" a capacidade do herói de viver no seio da sociedade e aceitar suas regras é uma das maneiras pelas quais ele se diferencia dos vilões; portanto há uma forte invocação de compromisso e dever social nessa trama"* (Idem, Ibidem).

Universos diegéticos análogos, câmeras na mão, narrativas audiovisuais clássicas, representações da favela cuja a origem se encontra nas raízes sociais da arte, que contaminaram o Cinema Novo, nortearam a formulação dos principais preceitos estéticos do movimento por Glauber Rocha no manifesto Uma Estética da Fome. O Faroeste Mulato, gênero criado pela O2, continua rendendo frutos híbridos-dialógicos. Uma nova versão do seriado será apresentada na Rede Globo no segundo semestre de 2004, mantendo a mesma dupla de protagonistas e os mesmos atores em seus respectivos papéis. Os episódios já foram filmados pela produtora paulistana e se encontram fase de pós-produção.

unesp

Discute-se agora a transformação dos capítulos exibidos este ano em longa-metragem a ser exibido nos cinemas, no ano que vem, a exemplo do que ocorreu com a minissérie **O Auto da Compadecida**, com direção de Guel Arraes, em 2000. Do cinema para a televisão, da televisão para o cinema. O Bangue-bangue Mulato persiste da mesma maneira que o hibridismo-dialógico que vem marcando de maneira cada vez mais contundente o audiovisual brasileiro, desde que o cinema brasileiro entrou em seu processo de Retomada, em 1995 com a estréia de **Carlota Joaquina: Princesa do Brazil**, dirigido por Carla Camurati.

unesp

Seqüência 13

Pelo Audiovisual Brasileiro Contemporâneo



Em que anunciam outros casos, que ocorrerão em breve, de manifestações híbrido-dialógicas no Audiovisual Brasileiro Contemporâneo.

A análise do filme Cidade de Deus, bem como o processo de transmutação do longa de Fernando Meirelles em seriado de televisual produzido pela O2 e exibido pela Rede Globo de Televisão comprovam a presença de um processo híbrido-dialógico na produção audiovisual brasileira contemporânea.

Forma, conteúdo e material utilizados tanto em Cidade de Deus, quanto em Cidade dos Homens trouxeram um novo gênero ao audiovisual brasileiro, neste trabalho denominado de **Bangue-bangue Mulato,** dando a dimensão da importância que o filme da O2 atingiu para o Brasil. A representação da favela por meio da imagem cinética ganhou outro paradigma após a realização do filme. Esse paradigma, herda características de linguagem e estética não só do Cinema Novo brasileiro, nascido na década de 60, mas também do movimento paulista dos Videomakers, do qual o próprio Fernando Meirelles fez parte, interpretando o *cameraman* Valdeci, que acompanhava o repórter fictício Ernesto Varella, vivido por Marcelo Tas.

Naquela ocasião, Meirelles e seus amigos fundaram a Olhar Eletrônico, produtora de vídeo independente que, mais tarde, quando o grupo é convidado a produzir comercias para a TV, seria rebatizada de O2. "Como se fosse a segunda versão ou a continuação da Olhar Eletrônico", como explica Paulo Morelli, sócio e amigo de Meirelles, também participante do movimento dos videomakers (Informações Verbais)[1].

Neste momento, a O2 tem planos claros de se transformar na "O3", entrando definitivamente também no mercado de produção cinematográfica, do qual tem feitos participações esporádicas, desde a realização do primeiro longa de Meirelles, **Domésticas**, em 2001. Mais uma versão do seriado está sendo produzida para a exibição a partir de outubro, novamente pela Rede Globo de Televisão, sendo que neste ano, apesar de manter a estrutura de seriado, o programa *"terá uma história principal que percorrerá todos os cinco episódios"*, como revela Morelli com exclusividade (MORELLI, 2004, p.2), o que dará ao programa uma configuração de minissérie.

O diretor ainda adianta que está em discussão um projeto entre a produtora e a Globo Filmes para que o seriado exibido nesta temporada, seja transformado em filme, para ser exibido nos cinemas brasileiros em 2005. Daí a importância da nova edição de Cidade dos Homens ter uma história principal, conectando os episódios. (Ver Anexo desta dissertação). Paralelamente, a O2 também aguarda o retorno de Fernando

unesp

Meirelles ao Brasil, em agosto de 2004 – o diretor está filmando a produção internacional **O Jardineiro Fiel**, na África – pois continua em estudo entre a empresa e a Globo a transformação do filme Cidade de Deus em minissérie a ser exibida em quatro episódios.

A intenção, conforme anunciou a Revista de Cinema de agosto de 2003, é remontar o filme, incluindo as seqüências que foram cortadas para que fosse exibido no cinema em duas horas. Acontecimentos como este, Cidade dos Homens, ou o fato da própria emissora, líder de audiência, criar uma empresa cinematográfica, não deixam dúvidas da importância do processo de hibridização-dialógica para as realizações audiovisuais brasileiras.

Exemplos deste processo proliferam cada dia mais intensamente, desde que o Cinema Brasileiro entrou em processo de Retomada, em meados da década de 90. Podemos citar **Carlota Joaquina: princesa do Brazil,** de Carla Camurati e a minissérie **O Quinto dos Infernos**, também produzida pela Globo em 2002; **Tieta**, a telenovela da mesma emissora, de 1989, e **Tieta do Agreste,** filme de Cacá Diegues, de 1996; e a transformação da minissérie **O Auto da Compadecida**, de Guel Arraes, em filme para o cinema, entre tantos outros.

O próprio Governo Federal anunciou, em 08 de julho de 2004, uma injeção de recursos de R$ 15 milhões no setor, em editais que visam estimular a realização de 154 títulos. A medida tem por objetivo favorecer *"a interação entre Cinema, Televisão e Internet, num conjunto de ações em parceria com a rede pública de televisão"*, como explica o Ministério da Cultura, gestor da nova iniciativa. (BARBOSA, 2004, p.1).

A bem da verdade, essa migração entre meios sempre ocorreu e só se estreitou com o aperfeiçoamento tecnológico, que permitiu cada vez mais, a transformação para a exibição de filmes na TV, no vídeo, no DVD, permitindo também o caminho inverso, apesar de pouco explorado, ou seja, que programas de TV virem filmes para o cinema ou DVD, como é o caso do próprio Cidade dos Homens, que além de poder ter seus episódios da edição 2004 transformado em filme para o cinema, teve suas edições anteriores – 2002 e 2003 – transformada em DVD de uso doméstico.

O maior ganho com a hibridização-dialógica fica por conta do intercâmbio de linguagem e estética que o estreitamento entre os meios gera. Cidade de Deus, como analisado, recebe influências desde a narrativa clássica griffthiniana, da estética da fome cinema novista, e do padrão Globo de produção de televisão, do vídeo independente

[1] Em entrevista concedida ao autor na 8ª edição do Festival Cine PE, em Recife, dia 08/5/2004.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

entre tantos outros, dando ao filme uma estrutura complexa, que vem marcando boa parte da produção brasileira contemporânea.

Cinema, vídeo, televisão, internet. Para o audiovisual brasileiro e para o cada vez mais avançado aparato tecnológico, totalmente voltado para o estreitamento das diferentes linguagens, geradoras de díspares formas de expressão, o híbrido-dialógico é uma realidade cada vez mais comum, intensa e cotidiana.

Comum e cotidiano também continuam sendo os desafios enfrentados pelo cinema brasileiro. A produção permanece tendo problemas de distribuição e exibição, que marcadamente transformaram nossa história neste campo em ciclos que se interrompem devido à falta de uma política mais específica e definida para o setor.

A parceria com as televisões, públicas, privadas, ou a cabo, estão na pauta do dia, basta observar a recente investida do Ministério da Cultura. A formulação mais consistente de Leis, nos âmbitos Federal, Estadual e Municipal, que incentivem não só a produção, mas também a distribuição e a exibição, fechando a equação que forma uma legítimo mercado cinematográfico, é mais do que necessária neste momento. É vital para que o cinema brasileiro rompa sua história de ciclos e possa seguir filmando.

A TV, nesta medida, surge como uma parceira essencial, dado que, devido às características do meio, não tem problemas de distribuição e exibição. Ao contrário. Nunca se deve esquecer que 86% dos lares brasileiros, segundo dados do IBGE, de 2002, possuem televisores, o que transforma o meio em uma ótima "vitrine" para nossa produção cinematográfica.

Híbrido, dialógico, puro, luxuoso, asséptico, televisivo, da fome... Não importa. O importante é que nosso cinema continue existindo, influenciando outros meios e sendo influenciado por eles. O resto é apenas divagação intelectual !

Márcio Rodrigo,
São Paulo,
Inverno de
2004

unesp

REFERÊNCIAS
(Ou Créditos)

Bibliografia

13º. FESTIVAL INTERNACIONAL DE ARTE ELETRÔNICA . São Paulo, SP : Ed. Sesc São Paulo , 2001 – catálogo.

ALENCAR, M. **A Hollywood Brasileira – Panorama da telenovela no Brasil.** Rio de janeiro, R.J: Ed. Senac Rio, 2002.

ALMEIDA, M . J . **Imagens e Sons - a nova cultura oral.** São Paulo , S. P: Ed. Cortez , 1994.

AMORIM, M. O Pesquisador e se Outro: Bakhtin nas Ciências Humanas. São Paulo, SP : Ed. Musa , 2001.

ANDRADE. M.M. **Introdução à Metodologia do Trabalho Científico.** São Paulo, SP: Ed. Atlas, 1998. 3ª edição.

ARISTARCO, G. ARISTARCO, T. **O novo mundo das imagens eletrônicas.** Lisboa: Ed. Edições 70, 1990.

ARISTÓTELES. **Poética** (in coleção Os Pensadores, Janice Florido, coordenação). São Paulo, SP. Ed. Nova Cultural, 1999.

ARNER, R. **On Video.** São Paulo, SP: Ed. Summus Editorial , 1999

AUMONT, J . **A Imagem.** Campinas , S. P: Ed. Papirus, 1993.

_____ (Org.) **Estética do Filme**. Campinas , S. P: Ed. Papirus , 1992.

AUGUSTO, S. **Este Mundo é um Pandeiro.** São Paulo, SP: Ed. Companhia das Letras, 1989.

AZEVEDO, A . **O Cortiço.** s/l.:Ed. Tecnoprint, s/d.

AJZENBERG, E. **Operários na Paulista.** São Paulo, SP: Mac USP/Sesi , 2002.

AZZI, F. 7ª **Mostra de Cinema de Tiradentes** (catálogo). Tiradentes, Minas Gerais, Sem editora, 2004.

BAKHTIN, M. **Estética da Criação Verbal.** São Paulo, SP: Ed. Martins Fontes , 2000.

_____ **Questões de Literatura e de Estética.** São Paulo, SP: Eds. Annablume e Hucitec, 2002 – 5ª. Edição.

BALOGH, A . M. **Adaptações : conjunções - disjunções - transmutações. (Do literário ao fílmico e ao televisual) .** São Paulo - S.P: Ed. Annablume , 1996.

BEIGUELMAN, G. **O Livro depois do Livro.** São Paulo, SP: Ed. Petrópolis, 2003

BERNARDET , J. C. **Brasil em tempo de Cinema : ensaio sobre o cinema brasileiro**. Rio de Janeiro , R. J: Ed. Paz e Terra , 1976 – 2ª edição.

_____ **Historiografia Clássica do cinema brasileiro.** São Paulo , S. P: Ed. Annablume, 1995.

BETTON , G. **Estética do Cinema**. São Paulo , S. P: Ed. Martins Fontes, 1987.

BOURDIEU, P. **As regras da arte.** São Paulo: Ed. Cia das Letras, 1996.

BRITO, J. B. **Imagens Amadas.** São Paulo: Ed. Ateliê Editorial, 1995.

BURCH, N. **Práxis do Cinema.** São Paulo: Ed. Perspectiva , 1994.

CAMPEDELLI , S. Y. - **A telenovela**. São Paulo , S.P: Ed. Ática, 1987 .- Série Princípios.

CÂNDIDO, A . **A Personagem de Ficção.** São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.

_____ **Literatura e Sociedade.** São Paulo, SP: Ed. Publifolha, 2000.

CESNIK, F. S. **Guia d Incentivo à Cultura.** Barueri, SP. Ed. Manole, 2002.

CHAVES, S. C (Edit.). **Relatório de Atividades da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura** .Brasília, DF: Ministério da Cultura, 2002.

COMPARATO , D. **Roteiro : arte e técnica de escrever para cinema e televisão** . Rio de Janeiro , R.J: Ed. Nórdica, 1983.

COSTA, C. **Arte: tendências e rupturas: Ensaios de arte Pós –Clássica.** São Paulo, SP: Ed. Moderna, 1998

_____. **Questões de Arte.** São Paulo, SP: Ed. Moderna, 1999.

COSTA, M. C. C. **A Milésima Segunda Noite**. São Paulo, S P: Tese de Livre-docência – ECA / USP, 1998.

DESCARTES, R. **Discurso sobre o Método**. São Paulo, SP: Ed. Hemus, 1978.

ECO, U. **Como se faz uma tese.** São Paulo, SP: Ed. Perspectiva, 1983.

_____. **Seis passeios pelo bosque da ficção.** São Paulo, SP: Ed. Cia das Letras, 1994.

FERRARA, L. **A Estratégia dos Signos .** São Paulo, SP: Ed. Perspectiva, 1981

_____ **Olhar Periférico** . São Paulo, SP: Ed. Edusp, 1999

FERNANDES , I. **Memória da Telenovela Brasileira.** São Paulo , S.P.: Ed. Brasiliense, 1997.

FIELD , S. - **Manual do Roteiro**. Rio de Janeiro , R.J: Ed. Objetiva, 1995.

_____ **Os Exercícios do roteirista.** Rio de Janeiro, RJ: Ed. Objetiva, 1996.

FILHO, D. **O Circo Eletrônico – Fazendo TV no Brasil.** Rio de Janeiro, RJ: Ed. Jorge Zahar , 2001.

FIUZA, S. R. A (ORG). **Dicionário da TV Globo – volume 1 : Programas de Dramaturgia e Entretenimento.** Rio de Janeiro, RJ: Ed. Jorge Zahar Editor, 2003.

GALVÂO, M. R . **Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz.** Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1981.

GOMES , P. E. **Cinema : trajetória no subdesenvolvimento.** São Paulo , S.P: Ed. Paz e Terra, 1996.

HAUSER, A . – **História social da literatura e da arte.** São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1995.

HENNEBELLE, G. **Os cinemas nacionais contra Hollywood.** Rio de Janeiro. Ed. Paz e Terra. 1978.

HERKENHOFF, P. **Arte Brasileira na Coleção Fadel – da inquietação do moderno à autonomia da linguagem** .Rio de Janeiro, RJ: Ed. Andrea Jakobsson Estúdio, 2002.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

_____. A Cor no Modernismo Brasileiro – a Navegação com Muitas Bússolas. In: _____ e PEDROSA, A . (Org). **XXIV Bienal de São Paulo – Núcleo Histórico : Antropofagia e Histórias de Canibalismos.** São Paulo: A Fundação, 1998, pgs. 336 – 345.

HOBSBAWN, E. **Era dos Extremos: O Breve Século XX – 1914 –1991.** São Paulo, SP: Ed. Companhia das Letras, 2001

ISKANDAR, J. I. **Normas da ABNT :** Comentadas para trabalhos científicos. Curitiba, PR: Ed. Juruá, 2004.

LABAKI, A (Org.) . **O Cinema Brasileiro :** de O Pagador de Promessas a Central do Brasil. São Paulo, SP. Ed. Publifoha, 1997.

LAGNADO, L. **São Tantas as Verdades – Leonilson.** São Paulo, SP: Ed. DBA , 1998

LEITE, L. C. M. **O foco narrativo.** São Paulo: Ed. Ática, 1986.

LÉVY, P . **As tecnologias da inteligência.** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

LINS, P. **Cidade de Deus.** São Paulo, SP: Ed. Cia das Letras, 2002.

LYOTARD, J. F. **O Pós –Moderno**. Rio de Janeiro, RJ: Ed. José Olympio, 1993.

MACHADO , A . **A Arte do Vídeo.** São Paulo , S.P: Ed. Brasiliense,1995 – 3ª edição.

_____ . **Máquina e Imaginário.** São Paulo, SP: Ed. Edusp, 1996.

_____ (Org) **Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro.** São Paulo, SP: Itaú Cultural , 2003

_____ . **Pré –cinemas & pós –cinemas.** Campinas: Ed. Papirus, 1997.

MACHADO, R. L. R. **Estudo sobre a organização do espaço em Terra em Transe**. São Paulo – SP: Tese de Doutorado – ECA/USP , 1997.

MAFFESOLLI , M. **A Contemplação do Mundo.** Porto Alegre , R. S: Ed. Artes e Ofícios, 1995.

MANNONI. L. **A Grande Arte da Luz e da Sombra – Arqueologia do Cinema** São Paulo, SP: Ed. Unesp e Senac São Paulo , 2003

MÁRQUEZ , G. G. **Como contar um conto**. Rio de Janeiro , RJ: Casa Jorge Editorial, 1996 – 2ª edição.

MATTTELART , M. / MATTERLART , A . **O Carnaval das Imagens : a ficção na TV.** São Paulo , S.P: Ed. Brasiliense, 1989.

MCLUHAN, M. **Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem.** São Paulo, SP: Ed. Cultrix, s/d.

MCLUHAN, M. **Understanding media: the extension of man.** Nova York: Ed. McGraw .Hill, 1964

MEIRELLES, F. (Org). **Cidade de Deus – O roteiro do filme.** Rio de Janeiro, RJ: Ed. Objetiva, 2003.

MORAIS, F. **Chatô – O Rei do Brasil.** São Paulo, SP: Ed. Companhia das Letras, 1995.

MORAIS, F. **Para que Serve a Arte ?** Rio de Janeiro, RJ: Ed. Lances Prévios/ Estimativas, 2003

NAGIB , L . **O Cinema da Retomada.** São Paulo, SP: Ed. 34 , 2002

O CINEMA COMO EXPRESSÃO CULTURAL – Caderno de reflexão 1. Rio de Janeiro, RJ: CCBB, 2003

ORICCHIO, L. Z. **Cinema de Novo – um balanço crítico da retomada.** São Paulo, SP: Ed. Estação Liberdade , 2003.

ORTIZ,R **Mundialização e Cultura** . São Paulo, SP: Ed. Brasiliense, 1994 – 2ª. Edição.

ORTIZ , R. (Org). **Telenovela : história e produção**. São Paulo , S.P: Ed. Brasiliense, 1988 – 1ª edição.

PALLOTTINI , R. **Dramaturgia de Televisão.** São Paulo , S.P: Ed. Moderna, 1998 .

PARENTE, A (Org) **. Imagem Máquina**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

PIGNATARI, D. **Informação, Linguagem e Comunicação.** São Paulo: Ed. Perspectiva, 1977.

PIGNATARI , D. **Signagem da Televisão.** São Paulo , S.P: Ed. Brasiliense, 1984.

PINTO, M.J. **Comunicação & Discurso.** São Paulo, SP. Ed. Hacker, 1999. 2ª edição.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

PLATÂO. **Sofista.** (in coleção Os Pensadores, consultoria de José Américo Motta Pessanha). São Paulo, SP: Ed. Nova Cultural, 1991.

RAMOS, F. **Enciclopédia do Cinema Brasileiro.** São Paulo, SP: Ed. Senac São Paulo, 2000

RAMOS , F. (Org). **História do Cinema Brasileiro.** São Paulo , S. P: Ed. Art, 1987.

RIBEIRO , M. R. **O que há de novo no novo cinema brasileiro.** Bauru ,S.P, 1997. (Monografia de graduação) .

ROCHA, G. **Deus e o Diabo na terra do sol .** Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1965.

_____ **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro.** São Paulo, SP: Ed. Cosac & Naify, 2003.

SABATIN, C. **Vocês ainda não ouviram nada. A barulhenta história do Cinema Mudo** . São Paulo, SP : Ed. Lemos Editorial , 1997

SALEM, H. **Cinema Brasileiro** – Um balanço dos 5 anos da retomada do cinema nacional. Brasília, DF. Ed. Ministério da Cultura, 1999.

SCHWARTZ, J. (Org) . **Da Antropofagia a Brasília.** São Paulo, SP: Ed. Cosac & Naify , 2002.

SEKEFF, M. L. **Da Música: seus usos e recursos.** São Paulo, SP: Ed. Unesp, 2002.

TUDOR, A . **Teorias do Cinema.** São Paulo: Ed. Martins Fontes, s/d .

TURNER, G. **Cinema como prática social.** São Paulo, SP: Ed. Summus Editorial, 1997.

VANOYE , F . / GOLIOT-LÉTÉ , A . **Ensaio sobre a análise fílmica** . Campinas , S.P: Ed. Papirus, 1992.

XAVIER, I (Org) . **A experiência do cinema .** Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1991. 2 ª edição.

_____ **Alegorias do subdesenvolvimento : Cinema Novo , Tropicalismo , Cinema Marginal** . São Paulo , S.P: Ed. Brasiliense, 1993.

_____ **O Discurso Cinematográfico : a opacidade e a transparência.** Rio de Janeiro , R. J: Ed. Paz e Terra, 1984.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

ZAMBONI, S. **A Pesquisa em Arte.** São Paulo, SP: Tese de Doutorado –ECA /USP, 1992 .

JORNAIS :

ALMEIDA, E. Pipoca Engajada. **O Globo** , Rio de Janeiro, 30/8/2002 . Rio Show, Pgs. 12 a 15.

ARANTES, S. Gil amplia influência do Minc no cinema. **Folha de S. Paulo,** São Paulo, 15/04/2004. Ilustrada, pg. E-3.

ARAÚJO, I. Cinemas agonizam com as salas vazias. **Folha de S. Paulo,** São Paulo, 01/01/1993. Ilustrada, pg. E6.

AVELLAR, J. C. Para um espectador desatento. Caderno de Sábado – **Jornal da Tarde**, São Paulo, 5/4/1997. Caderno de Sábado, pg. 5

BENTES, I. Cidade de Deus promove turismo no inferno. **O Estado de S. Paulo,** São Paulo, 31/8/2002. Caderno 2, pg. D9.

BUCCI, E. Cidade de Deus (e do mercado). **Jornal do Brasil** , Rio de Janeiro, 05/9/2002. Caderno B, pg. B8

_____ Por que a TV precisa do cinema. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 13/1/2002. TV Folha, pg. 2.

CALLIGARIS, C. Vingança no sertão. **Folha de S. Paulo,** São Paulo, 3/9/2000. Mais, pgs. 4 a 13.

CASTRO, D. Globo aprova projetos secretos dos 40 anos. **Folha de S. Paulo,** 15/04/2004. Ilustrada, pg. E-10.

"CIDADE DE DEUS" MUDA HISTÓRIA DO BRASIL NO OSCAR. **Folha de S. Paulo,** São Paulo, 28/01/2004. Ilustrada, pgs. E1, E2 e E3.

COELHO, M. As morais cruzadas de Cidade de Deus. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 04/9/2002. Ilustrada, pg. E10.

COLLOR INDICA O CINEASTA IPOJUCA PONTES PARA CULTURA. **Folha de S. Paulo,** São Paulo, 14/3/1990. Ilustrada, pg. E4.

unesp

CONTI. M. S. Todos contra Todos. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 30/8/2002. Ilustrada, pg. E1

CORDEIRO, R. Governo cria a Agência Nacional do Cinema. **O Estado de S. Paulo,** São Paulo, 07/9/2001.

COSTA, F. M. Quem vê tanta novela ?. **Folha de S. Paulo,** São Paulo, 04/07/1999. TV Folha, pg. 2.

COUTO, J. G. Brasileiros recuperam público perdido. **Folha de S. Paulo,** São Paulo, 3/06/1994. Ilustrada, pg. E1.

_____. "Cidade de Deus" questiona produção nacional. **Folha de S. Paulo,** São Paulo, 30/08/2002. Ilustrada, pg. E-5.

COUTO, J. G. Cinema brasileiro busca imagens fora do eixo Rio –SP. **Folha de S. Paulo,** São Paulo, 21/5/1997 . Ilustrada, pgs. 1 e 12.

DANNEMANN, F. Nova safra de filmes defende estética da inclusão social. **Valor Econômico**, São Paulo, 29/8/2002. Eu & Cultura,pg. D5.

_____. Quem te viu e quem te vê. **Folha de S. Paulo,** São Paulo, 13/10/2002. TV Folha.

GIRON, L. A . Collor diz que vai liberar recursos para cultura. **Folha de S. Paulo,** São Paulo, 31/3/1990. Ilustrada.

GONÇALVES . M. .ª Novos cineastas querem mudar o foco. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 25/4/1997. Ilustrada, pgs. 9 ,10 e 11.

JABOR, A . Cidade de Deus desmarcara nossa crueldade. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 27/8/2002. Caderno 2, pg. D8.

JABOR, A . Collor assina hoje morte do cinema moderno. **Folha de S. Paulo,** São Paulo, 27/4/1992. Caderno 2.

_____ . Pode estar nascendo um novo cinema novo. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 5/9/1995. Ilustrada, pg. 5-7

JÚNIOR, G . Hollywood caiçara. Gazeta Mercantil, São Paulo, 18/1/2002. Fim de Semana, pgs. 1 e 2.

_____ Inventor do Brasil . **Gazeta Mercantil** , São Paulo, 31/3/2000. Fim de Semana, pgs. 1 e 2.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

_____. O país que está fora do ar. **Gazeta Mercantil,** São Paulo, 20/04/2000. Fim de Semana, pgs. 1 e 2.

KLEIN, C . Cinema dos anos 90 deixa legado de dúvidas. **Folha de S. Paulo,** São Paulo, 12/3/2001. Ilustrada, pg. E1.

LORENÇATO, A . Novos tons para a palavra filmada. **Gazeta Mercantil,** São Paulo, 08/3/2002. Fim de Semana, pgs. 1 e 2.

MARON, A . A vez do produto nacional . **Folha de S. Paulo,** São Paulo, 13/9/1998. TV Folha pgs. 10 e 11.

_____ Do tubo à tela . **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 11/7/1999. TV Folha, pgs. 8 e 9.

MERTEN, L. C. Brasil recebe 4 indicações inéditas para o Oscar. **O Estado de S. Paulo,** São Paulo, 28/01/2004. Caderno 2, pgs. D1 e D3.

_____. Diretor de 'Cidade de Deus' não teme a polêmica. **O Estado de S. Paulo,** São Paulo, 30/08/2002, p. D-2.

_____ . Oscar ironiza era Bush e esnoba "Cidade de Deus". **O Estado de S. Paulo,** São Paulo, 1°/3/2004. Caderno 2, pg. D1.

MOCARZEL , E. (Org). O Cinema solta sua voz . **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 12/3/1995. Caderno 2 – Especial de Domingo, pgs. D 1 , 2 ,3 , 4 , 5 , 6 e 7.

MOLICA, F. Rombo na Embra passa de US$ 5,5 milhões. **Folha de S. Paulo,** São Paulo, 13/5/1992. Ilustrada, pg. E3.

MOISÉS, J. A . As contas do cinema brasileiro. **Folha de S. Paulo,** São Paulo, 02/02/2001. Opinião, pg. A3.

ORICCHIO, L. Z. 'Cidade de Deus' faz espetáculo da violência. **O Estado de S. Paulo,** São Paulo, 30/08/2002. Caderno 2, pg. D-1.

ORICCHIO , L. Z. (Org) . Entra em cena o novo cinema brasileiro. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo. 17/3/1996. Caderno 2 –Especial de Domingo, pgs. D 1, 2 , 3 , 4 , 5 , 6 e 16.

_____ Próxima estação: Oscar 99**. O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 21/3/1999. Caderno 2, pg. D1.

PAVAN, R. Fuzilaria sem Funeral . **Gazeta Mercantil** , São Paulo, 30/8/2002. Fim de Semana, pg. 12.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

ROCHA, J. O objetivo é a televisão. **Gazeta Mercantil,** São Paulo, 03/02/1995, Fim de Semana, pg. 5.

RODRIGO, M. As regras dos "foras da lei". **Gazeta Mercantil,** São Paulo, 11/4/2003. Fim de Semana, pg. 2.

RODRIGO, M. Cinema nacional dá dinheiro. **Gazeta Mercantil,** São Paulo, 20/6/2003. Mídia & Marketing, pgs. A1 e A14.

RODRIGO, M. Cultura em busca de dinheiro bom. **Gazeta Mercantil,** São Paulo, 29/8/2003. Fim de Semana, pg. 5.

RODRIGO, M. "Rio 40 Graus" em imagem eletrônica. **Gazeta Mercantil**, São Paulo, 30/01/2004. Fim de Semana, pg. 7.

SÁ, N. Secretaria toma o lugar da Embrafilme. **Folha de S. Paulo,** São Paulo, 25/4/1992. Ilustrada.

SANTOS, P. Cinema para transformar vidas. **Jornal do Brasil,** 30/03/2004. Caderno B, pg. B-2.

SENADO APROVA PROJETO DE LEI PARA AUDIOVISUAL. **Jornal do Brasil,** 17 de Dezembro de 1991. Caderno B.

SHIRTS, M. A universidade quer a miséria só para si. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 09/9/2002. Caderno 2, pg. D10.

SILVA , F. B. Cineastas brincam de TV na tela grande. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 29/6/1997. TV Folha, pg. 2

_____ Neonacionalismo de resultados. **Folha de S. Paulo,** São Paulo, 20/2/2000. TV Folha, pg. 2.

_____ Notas sobre um padrão de qualidade. **Folha de S. Paulo,** São Paulo, 30/8/1998. TV Folha, pg. 2.

TELEFILME APROXIMA TELEVISÃO DO CINEMA**. Folha de S. Paulo**, São Paulo, 11/2/2001. TV Folha, pgs. 8 e 9.

_____. Um suflê para a classe média. **Folha de S. Paulo,** São Paulo, 13/12/1998. TV Folha, pg. 2.

REVISTAS

AUGUSTO, S. A droga da felicidade. **Bravo!.** São Paulo, no. 46, julho/2001. Ed. D' Avilla, Ensaio, pgs. 24/25.

_____ . Boquirrotos e sábios**. Bravo !,** São Paulo, 03/1998, Ed. D' Avila. Crítica, Crítica, pgs. 15 e 16.

BLAISIIS, J. A . Cidade de Deus Tecnologias Digitais a serviço de uma nova estética. **Revista de Cinema,** São Paulo, 10/2002, Ed. Krahô. Cinema Digital, pgs. 60 e 61

BOSCOV, I . 1 200 000 espectadores.... . **Veja**, São Paulo, 2/10/2002, Ed. Abril. Cinema, pg. 132 –133.

_____ . Ao Deus dará. . **Veja,** São Paulo, 28/8/2002, Ed. Abril. Cinema, pgs. 108 e 109.

_____ - Não deu certo. **Veja,** São Paulo, 19/2/2003, Ed. Abril. Cinema, pg. 94

BRANDÃO , I. L. (Org) Telenovela Globo - 1966 – 2000. **Vogue Brasil,** São Paulo, 03/1998, Ed. Carta Editorial. Ponto de Vista, pgs. 47 a 102.

BRAVO ! As Luzes da TV. São Paulo, 07/2002, Ed. D' Avila .Edição Especial.

BUCCI, E. Quando o público é o censor. **Veja,** São Paulo, 01/07/1998. Ed. Abril. Tempo de TV, pg. 161.

CAETANO. M. R. "Cidade de Deus – o Debate da Exclusão Social em Primeiro Plano". **Revista de Cinema,** São Paulo, 09/2002, Ed. Krahô. Pgs. 32 a 37.

CALIL, C. A . Panorama Histórico da Produção de Filmes no Brasil. **Estudos de Cinema, n. 3.** São Paulo, SP. Ed. Educ. 2000. Pgs. 13 a 34.

Cinema + TV parceria de riscos e vantagens, São Paulo, 03/2001, Ed. Takano. Caderno Especial n º 5.

CLAUDIO, I. Cheiro de Sangue e Pó. **Isto É,** São Paulo, 28/8/2002, Ed. Três. Cinema, pgs 86 a 88.

CORREA, E. ; RIOS, F. **Mercado Global – 50 anos de TV no Brasil.** Rio de Janeiro, 09/2000, Ed. Porto Palavra – Editores Al Associados.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

COURI , N . Novelas made in Brasil. **Update,** São Paulo, 20/7/1999, Ed. Câmara de Americana de Comércio de São Paulo. Capa, pgs 06 a 10.

EDUARDO, C. Somos os Bárbaros. **Época,** São Paulo, 17/2/2003, Ed. Globo. Entrevista, pgs. 13 a 17

FERNANDES, N. O poder dos bandidos. **Época,** São Paulo, 26/8/2003, Ed. Globo. Cinema, pgs. 78 –83.

FERNANDO MEIRELLES PREPARA CIDADE DE DEUS PARA SÉRIE NA TV - **Revista de Cinema**, São Paulo, 08/2003, Ed. Krahô. Making Of, pg.8

FONSECA, R. O poder da Globo Filmes no cinema brasileiro. **Revista de Cinema**, São Paulo, setembro de 2003, no. 41, Ed. Krahô, pgs. 26 a 28.

FREITAS, A . A superfície da violência – **Bravo !** São Paulo, 04/2002, Ed. D' Avila. Cinema, pgs. 44 – 52

_____. O Fim da Infância. **Bravo!** São Paulo, 08/2002, Ed. D' Avila, Cinema, pgs. 54 a 57.

FUJITA , F . A universalidade do cinema de Walter Salles – **Revista de Cinema**, São Paulo, 05/2002, Ed. Krahô. Capa, pgs. 30-33.

LAUB, M. Descida ao Inferno – **Bravo!**, São Paulo, 09/2002, Ed. D'Avila. Cinema, pgs. 48 - 57

LEAL, H. Chegou a sua vez. **Revista de Cinema,** São Paulo, 09/2002, Ed. Krahô. Entrevista, pgs. 12 - 18

LEITE, P. M. Cidade de Deus e nós . **Época,** São Paulo, 10/02/2003, Ed. Globo. Carta do editor, pg. 18.

MARTINS NETO, E. Especial Cinema – parte 1 – O renascimento. **Marketing Cultural,** São Paulo, 1998, Ed. Baluarte Cultura e Marketing.

MARX , F. Enfim o Naturalismo. **Bravo !,** São Paulo, 10/1997, Ed. D'Avila. Crítica, pg. 80 .

MORAES, P. Um Tiro Certeiro – **Programa ,** Rio de Janeiro, 30/08/2003, Ed JB. Capa, pgs. 26 – 29.

PETERMANN, C. Em clima de Copa do Mundo. **Set,** São Paulo, março de 1996, Ed. Azul, pgs. 15 a 21.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

PINHO, A . Realidade em HD – **Produção Profissional,** São Paulo, 08/2003, Ed. Bolina editorial. Caderno Especial.

RANGEL, M. L. Terra Brasileira. **Bravo !,** São Paulo, 03/1998, Ed. D'Avila. Cinema, pgs. 83 a 88.

RIBEIRO, R. J. O Brasil pela novela . **Rumos – os caminhos do Brasil em Debate,** São Paulo, 12/1998.

RISÈRIO, A . (Org.). Discursos do Ministro da Cultura Gilberto Gil (2003). **Cadernos do Do-In Antroplógico.** Brasília, DF. Ed. Assessoria de Comunicação Social do Minc. Dezembro de 2003.

ROCHA, G . Uma estética da fome. **Arte em Revista**, n ° 1, São Paulo, 03/1979. Ed. Kairós.

RODRIGO, M . Uma Nova Visão para o Cinema Brasileiro. **Revista de Cinema.** São Paulo, no. 31 , 11/2002, Ed. Krahô. pgs. 12 a 18.

SÁ, V. O meio é a mensagem ?. **Bravo!.** São Paulo, no. 46, julho/2001. Ed. D' Avilla, Ensaio. pg. 15.

SANTOS, J. Meninos de Deus. **Domingo,** Rio de Janeiro, 01/0/2002, no. 1374 , Ed. JB. Rio, pgs. 16 e 17

SCALZO , F. Pílulas na Tela. **Veja,** São Paulo,.29/01/1997. Ed. Abril. Cinema, pg.118.

SILVA, F. B. A barbárie como norma. **Bravo!.** São Paulo, no. 46, julho/2001. Ed. D' Avilla, Ensaio, pgs. 18 a 21.

STYCER, M . Os Diários do Exílio de Glauber. **Carta Capital,** São Paulo, 02/4/2003 .Ed. Carta Maior . Especial –Cinema, pgs. 08-12.

TAS, M. O estado das coisas. **Bravo!.** São Paulo, no. 46, julho/2001. Ed. D' Avilla, Ensaio, pgs. 21 a 23.

VALLADARES. R. Mulheres apaixonadas e apaixonantes. **Veja,** São Paulo, 09/07/2003. Ed. Abril, Especial, pgs. 68-77.

XAVIER, I. Movimentos táticos para um tempo sem estratégias – **Rumos – os caminhos do Brasil em Debate,** São Paulo, – n ° 01 – 12/1998.

MEIOS DIGITAIS*

Sites e Portais

AMARAL, A. .Arte e Sociedade – uma relação polêmica. São Paulo, junho de 2003. **Itaú Cultural**. Disponível em : < www.itaucultural.org.br/artesociedade > . Acesso em 16/10/2003.

ARAUJO, I. "A Partilha" reproduz ideário de novelas. São Paulo, 08/06/2001. **Folha On Line.** Disponível em: <http://www.uol.com.br/folha/ilustrada/critica/ult569u104.shtml.> Aceso em 08/06/2001..

ASCHER, N. De Gutenberg a Blogosfera. São Paulo, 2003. **Folha On Line.** Disponível em: < http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2306200317.htm> . acesso em 16/10/2003.

ATORES VÊM DOS MORROS E PASSRAM POR OFICINA DE ATUAÇÃO. São Paulo, 30/08/2002, **Folha On Line.** Disponível em < http://www.uol.com.br/foha/especial/2002/cidadededeus/personagens.shtml >. Acesso em 30/08/2002.

BASTOS, A . Em 2003, cinema brasileiro bate recorde de produção, bilheteria e receita. Brasíla, fevereiro e 2004, **Radiobrás.** Disponível em < http://radiobras.gov.br/centro%20imprensa/cinema_politica/mat_cinema2.php >. Acesso em 23/3/2004.

BATOLOMEI, M. Apesar do sucesso, "Cidade de Deus" fica de fora do Oscar. **Folha On Line.** São Paulo, 2003. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u30639.shtml>. Acesso em 16/10/2003.

BERNARDES, M. Gangues de Nova York flagra cidade em ebulição. São Paulo, **O Estado de S. Paulo** – versão eletrônica, outubro de 2002. Disponível em: <http://www.estado.estadao.com.br/editorias/2003/02/07/cad030.html.> acesso em 16/10/2003.

BOSCOV, I. Zé Pequeno em Hollywood. **Veja On Line.** São Paulo, fevereiro de 2004. Disponível em: < http://veja.abril.uol.com.br/040204/p_078.html > . Acesso em 02/02/2004.

BUTCHER, P. Cineastas abriram caminho para a retomada nacional. São Paulo, **Folha On Line**. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac1401200302.htm>. Acesso em 16/10/2003.

CIDADE DE DEUS. São Paulo, O2 Produtora, agosto de 2002. Disponível em: <www.cidadededeus.com.br>. Acesso em 16/10/2003.

CINE GUIA. São Paulo, s/d. Disponível em www.cineguia.com.br . Acesso em 12/11/2003.

"CIDADE DE DEUS" DESBANCA XUXA E OS DUENDES" E É O FILME BRASILEIRO MAIS VISTO EM 2002. São Paulo, **Época On Line,** janeiro de 2003. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT436880-1661,00.html>. Acesso em 16/10/2003.

INOUE, C. R. **Normalização Documentária para a Produção Científica da Unesp** . São Paulo, Unesp, 2003 Disponível em www.biblioteca.unesp.br/pages/normalizacao.pdf>. Acesso em 08/11/2003 e 19/3/2004.

LULA INSTALA EM BRASÍLIA O CONSELHO SUPERIOR DE CINEMA. São Paulo, **Folha on Line,** 11 de fevereiro de 2004. Disponível em < http://folha.uol.com.br/ilustrada/ult90u41401.shtml >. Acesso em 24/3/2004.

MENDONÇA FILHO, K. Cidade de Deus: Lund e Meirelles. São Paulo, **Folha On Line**, setembro de 2003 Disponível em: < http:/cf1.uol.com.br:8000/cinemascopio/entrevista.cfm?CodEntrevista=99>. Acesso em 16/10/2003.

_____. Retrato eletrizante da miséria. São Paulo, **Folha On Line**, setembro de 2003 Disponível em: < http:/cf1.uol.com.br:8000/cinemascopio/entrevista.cfm?CodEntrevista=99>. Acesso em 16/10/2003.

MINIISTÈRIO DA CULTURA. Disponível em < www.cultura.gov.br > . Acesso em 26/3/2004.

MONKEN, M . Tráfico paga até R$ 12 mil de salário a garotos. Disponível em: < http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1401200320.htm>. São Paulo, **Folha On Line**, 2003. Acesso em 16/10/2003.

PAIVA, M. R. "Cidade de Deus", o livro, dá voz a quem não tem mais nada. Disponível em: <

http://www.uol.com.br/folha/especial/2002/cidadededeus/conheca_o_livro.shtml>. São Paulo, **Folha On Line**, agosto de 2002. Acesso em 16/10/2003.

"PERTO DA REALIDADE, FILME DESAPARECE', AFIRMA MEIRELLES. Disponível em: < **http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u66476.shtml**>. São Paulo, **Folha On Line**, 2002. Acesso em 16/10/2003.

ROCHA, G. História do Cinema. Rio de Janeiro, site do **Rocha que voa,** setembro de 2002. Disponível em < www.martim21.com.br/rochaquevoa/amanha.htm#imagens >. Acesso em 02 de março de 2004.

SOUSA, T. Trabalhadores não têm assento no Conselho Superior de Cinema. São Paulo, Sindcine boletim. Disponível em < http://sindcine.com.br/boletins/Lacuna%20na%Posse%20do%20Conselho%20Supe. ..> . acesso em 24/3/2004.

E-mails

ARRUDA, L. **Cidade dos Homens volta ao ar, na próxima terça-feira.** [Mensagem Pessoal]. Mensagem recebida por < mrodrigo@gazetamercantil.com.br > em 21/06/2004.

*** Por prévio desconhecimento das regras da ABNT, que modificou as regras en 2003, solicitando a partir daí a data de acesso dos respectivos textos consultados na Internet, não foram anotadas as datas em que os mesmos foram lidos ou elencados pela primeira vez. Convencionei utilizar a data do último acesso, 16/10/2003, quando verifiquei se o material ainda esta disponível como a data padrão de acesso nas referências do trabalho.**

MATERIAL AUDIOVISUAL

Cinema

ABRIL Despedaçado. Direção: Walter Salles. Brasil, Alagoas/Suíça/França 2001.Duração: 99 minutos Estréia: 1 de Maio de 2002 Gênero: Drama/Romance Classificação: 12 anos Distribuidora: Lumière Roteiro: Walter Salles, Sérgio Machado, Karim Aïnouz. Obra Original: Ismail Kadaré (Livro). Fotografia: Walter Carvalho. Montagem: Isabelle Rathery

Som: Felix Andrew, François Groult, Waldir Xavier, François Musy .Música: Antônio Pinto.Figurino: Cao Albuquerque. 35 mm, colorido, sonorizado, longa –metragem.

ALMA Corsária. Direção: Carlos Reichenbach. Brasil, São Paulo, 1993. Duração: 115 minutos Gênero: Drama. 35mm, colorido, sonorizado, longa –metragem.

A TERCEIRA margem do rio. Direção: Nelson Pereira do Santos. Brasil, 1993. Gênero: Drama. 35 mm, colorido, sonorizado, longa-metragem.

BYE Bye Brasil. Direção: Cacá Diegues. Brasil, 1979. Duração: 110 minutos Gênero: Drama/Comédia Roteiro: Cacá Diegues, Leopoldo Serran. Fotografia: Lauro Escorel Filho. Montagem: Mair Tavares .Música: Chico Buarque de Hollanda, Roberto Menescal, Dominguinhos. Produtor: Luiz Carlos Barreto , Walter Clark,Carlos Braga ,Lucíola Villela. Produção: Prod. Cin. L. C. Barreto Ltda. 35 mm, colorido, sonorizado, longa-metragem.

CARANDIRU. Direção: Hector Babenco. São Paulo, Brasil, 2003. Gênero: Drama. 35 mm, colorido, sonorizado, longa-metragem. Distribuição : Columbia Pictures.

CAPITALISMO Selvagem . Direção: André Klotzel. São Paulo, Brasil, 1993. Gênero: Drama. 35 mm, colorido, sonorizado, longa-metragem.

CARLOTA Joaquina: Princesa do Brazil. Direção: Carla Camurati. Brasil, Maranhão e Rio de Janeiro, 1995. Duração: 100 minutos Gênero: Comédia. Roteiro: Carla Camurati, Melanie Dimantas, Angus Mitchell, Fotografia: Breno Silveira, Montagem: Marta Luz. Cezar Migliorin. Música: André Abujamra. 35 mm, colorido, sonorizado , longa-metragem, legendas.

CENTRAL do Brasil. Direção de Walter Salles. 1998. Brasil 1998. Duração: 112 minutos Gênero: Drama Roteiro: Marcos Bernstein, João E. Carneiro, Walter Salles, Fotografia: Walter Carvalho. Montagem: Isabelle Rathery, Felipe Lacerda. Som: Jean-Claude Brisson. Música: Jaques Morelembaum, Antonio Pinto. Figurino: Cristina Camargo. 35 mm, colorido, sonorizado, longa-metragem.

CIDADE de Deus. Direção: Fernando Meirelles. Brasil, Rio de Janeiro, 2002.Duração: 135 minutos Estréia: 30 de Agosto de 2002 Gênero: Drama. Classificação: 16 anos Distribuidora: Lumière Roteiro: Bráulio Mantovani. Obra Original: Paulo Lins (Livro) Fotografia: César Charlone. Montagem: Daniel Rezende. Som: Martin Hernández Guilherme Ayrosa, Paulo Ricardo Nunes.Música: Ed Cortês ,Antônio Pinto.Figurino: Bia Salgado, Inês Salgado. 35 mm, colorido, sonorizado, longa-metragem.

unesp

DEUS e o Diabo na Terra do Sol. Direção: Glauber Rocha. Brasil, 1964. Duração: 125 minutos Gênero: Drama Classificação: 14 anos Roteiro: Glauber Rocha, Walter Lima Jr.,Paulo Gil Soares. Fotografia: Waldemar Lima. Montagem: Rafael Justo Valverde Música: Heitor Villa-Lobos, Glauber Rocha. Sérgio Ricardo. Produtor: Luiz Augusto Mendes, Jarbas Barbosa, Glauber Rocha. Produção: Copacabana Filmes Argumento: Glauber Rocha Edição em DVD: DVD duplo Co-distribuição do DVD: Riofilme. 35 mm, preto & branco, sonorizado, longa-metragem.

DONA Flor e seus dois maridos. Direção: Bruno Barreto. Brasil 1976. Duração: 120 minutos Gênero: Romance/Comédia/Arte Classificação: 16 anos Roteiro: Bruno Barreto Leopoldo Serran, Eduardo Coutinho. Obra Original: Jorge Amado (Livro). Fotografia: Murilo Salles. Montagem: Raimundo Higino. Música: Chico Buarque de Hollanda Francis Hime. Figurino: Anisio Medeiros. Produtor: Luiz Carlos Barreto .Produção: Luiz Carlos Barreto Diretor de Arte: Anisio Medeiros. Distribuição: L.C.Barreto/Filmes do Equador. 35 mm, colorido, sonorizado, longa-metragem.

FILME de Amor. Direção: Júlio Bressane. Rio de Janeiro, Brasil, 2003. Gênero: Romance. 35 mm, colorido e preto e branco, sonorizado, longa-metragem.

PEQUENO dicionário amoroso. Direção: Sandra Werneck. Brasil, Rio de Janeiro, 1996. Gênero: comédia romântica. Roteiro: Paulo Halm e José Roberto Torero. Fotografia: Walter Carvalho. Montagem: Vírginia Flores. Elenco: Andréa Beltrão, Daniel Dantas, Tony Ramos. 35 mm, colorido, sonorizado, longa-metragem.

O BEIJO da mulher aranha. Direção: Hector Babenco. Estados Unidos, 1985. Gênero: Drama. 35 mm, colorido, sonorizado, longa-metragem, legendas.

O CANGACEIRO. Direção: Lima Barreto. Brasil, 1953. Duração: 90 minutos Gênero: Drama/Romance Roteiro: Lima Barreto, Rachel de Queiroz. Fotografia: Chick Fowle Montagem: Licio Braun, Jose Baldacconi. Som: Jotto Ruch. Música: Gabriel Migliori Cenografia: Pierino Massenzi. Produtor: Cid Leite da Silva. Produção: Vera Cruz. 35 mm, preto & branco, sonorizado , longa-metragem.

O PAGADOR de Promessas. Direção de Anselmo Duarte. Roteiro de Anselmo Duarte e Dias Gomes. São Paulo, Bahia, 1962.Duração: 93 minutos Gênero: Drama. Fotografia: H.E. Fowle. Montagem: Carlos Coimbra. Música: Gabriel Migliori. .Produtor: Francisco de Castro, Oswaldo Massaini. Diretor de Arte: Jose Teixeira De Araujo. 35 mm, preto & branco, sonorizado, longa-metragem.

O QUATRILHO. Direção: Fábio Barreto. Rio Grande do Sul e Rio de Janeiro, Brasil, 1995. Duração: 107 minutos. Produção: L.C Barreto Produtores. Roteiro de Leopoldo Serran, adapatado da obra homônima de José Clemente Pozenato por Antonio Calmon. Gênero: Romance. 35 mm, sonorizado, colorido, longa-metragem.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

O QUE é isto companheiro ? Direção: Bruno Barreto. Rio de Janeiro, Brasil, 1997. Duração: 105 minutos. Produção: L.C Barreto Produtores. Roteiro de Leopoldo Serran, baseado na obra literária homônima de Fernando Gabeira. Gênero: Drama e aventura. 35 mm, sonorizado, colorido, longa-metragem, legendas.

RIO, 40 Graus. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 1955.Duração: 100 minutos Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Fotografia: Hélio Silva HélioSilva Montagem: Rafael Justo Valverde.Música: Radamés Gnattali. Produtor: Ciro Curi, Louis-Henri Guitton. Produção: Equipe Moacyr Fenelon. 35 mm, preto & branco, sonorizado , longa-metragem.

TERRA em Transe. Direção: Glauber Rocha. Brasil, 1967. Duração: 106 minutos Gênero: Drama/Político Roteiro: Glauber Rocha. Fotografia: Luiz Carlos Barreto.Montagem: Eduardo Escorel. Som: Aloisio Viana. Música: Carlos Gomes, Sérgio Ricardo, Giuseppe Verdi, Heitor Villa-Lobos. Cor. Produtor: Luiz Carlos Barreto, Cacá Diegues, Raymundo Wanderley Reis, Glauber Rocha,Produtor Executivo: Agnaldo Azevedo,Zelito Viana Diretor de Arte: Paulo Gil Soares. 35 mm, preto & branco, sonorizado, longa-metragem.

TERRA Estrangeira. Direção: Walter Salles. Brasil, São Paulo/Portugal, Lisboa, 1995. Duração: 110 minutos Gênero: Drama/Policial Roteiro: Marcos Bernstein, Walter Salles, Daniela Thomas Fotografia: Walter Carvalho. Montagem: Felipe Lacerda, Walter Salles Música: José Miguel Wisnik. Produtor: António da Cunha Telles. Produtor Executivo: Flávio R. Tambellini. 35 mm, preto & branco, sonorizado, longa –metragem, legendas.

TIETA do Agreste. Direção: Cacá Diegues. Brasil , Sergipe,1996 Duração: 115 minutos Gênero: Romance/Comédia Roteiro: Jorge Amado, Antônio Calmon, Cacá Diegues, João Ubaldo Ribeiro. Obra Original: Jorge Amado (Livro) Fotografia: Edgar Moura. Montagem: Karen Harley, Mair Tavares. Som: Fernando Ariani, Stu Deutsch, Rômulo Drummond, Virginia Flores, George A. Lara, Cristiano Maciel, Cezar Migliorin, Rolf Pardula, Brian Vancho
Peter Waggoner. Música: Caetano Veloso. Figurino: Luciana Buarque. Ocimar Versolato. 35 mm, cor, sonorizado , longa-metragem.

VEJA esta canção. Direção: Cacá Diegues. Brasil, Rio de Janeiro e São Paulo, 1994. Gênero. vários. Produção: Rio Vermelho e TV Cultura de São Paulo. Elenco; Pedro Cardoso, Débora Bloch, Fernanda Montenegro, e outros. 35 mm, sonorizado, colorido, composto por quatro curtas-metragens.

VIDAS Secas. Direção e Roteiro de Nelson Pereira dos Santos. Brasil, Rio de Janeiro, 1963. Duração:103minutos. Gênero: Drama. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Obra

unesp

Original: Graciliano Ramos (Livro). Fotografia: José Rosa, Luiz Carlos Barreto. Montagem: Rafael Justo Valverde, Nello Melli. Música: Leonardo Alencar Produção: Prod. Cin. L. C. Barretos, Herbert Richers, Nelson Pereira dos Santos. 35 mm, preto & branco, sonorizado , longa-metragem.

Televisão

2-5499 Ocupado. Direção: Tito Miglio. Novela de Dulce Santucci, baseada em original de Alberto Migré. Elenco principal: Tarcísio Meira e Glória Menezes. Produtora: TV Excelsior. São Paulo. Preto & Branco, son. Exibida de julho a fim de setembro de 1963.

ANASTÁCIA, a Mulher sem Destino. Direção: henrique Martins. Escrita por Emiliano Queiroz e Janete Clair, baseada no folhetim francês A Touti negra do Moinho. Supervisão: Glória Magadan. Direção de Imagem: Régis Cardoso. Elenco Principal: Aracy Cardoso, Claúdio Cavalcanti, Fábio Sabag. Rio de Janeiro, TV Globo. 125 capítulos, Preto & Brancp, son. Exibida de 28 de junho a 16 de dezembro de 1967, 21 h.

BETO Rockfeller. Direção: Cassiano Gabus Mendes. De Braúlio Pedroso. Elenco Principal: Luiz Gustavo. São Paulo. TV Tupi, estréia em novembro de 1968. Preto & Branco, son.

CIDADE dos Homens. Direção Geral: Fernando Meirelles. Roteiros de Braulio Mantovani, Kátia Lund, Paulo Lins, Cesar Charlone, Jorge Furtado e Regina Casé. Produtora O2. São Paulo. Outubro de 2002 e Outubro e Novembro de 2003. 35 mm, cor, son., seriado em 9 capítulos, sendo quatro apresentados em 2002, entre os dias 15 a 18 de outubro' e cinco episódios em 2003, todas as terças-feiras, entre os dias 14 de outubro e 11 de novembro.

O SHEIK de Agadir. Direção: Régis Cardoso e Henrique Martins. Escrita por Glória Magadan, baseada no romance Taras Bulba, de Nikolai Gogol. Produção: Tatiana Memória. Elenco Principal: Yoná Magalhães, Claúdio Marzo, Leila Diniz. TV Globo, 21h30. 155 capítulos, Preto & Branco, son.

PALACE II. Direção: Fernando Meirelles, Kátia Lund. Produção: Brasil, 2001 Título Original: Palace II Duração: 15 minutos Gênero: Drama. Curta-Metragem, cor, son. 16 mm.

PANTANAL. Direção: Jaime Monjardim. Produção: TV Manchete. Brasil, Complexo do Pantanal, Mato Grosso. Autor; Benedito Ruy Barbosa. Gênero: romance. Telenovela, 21h30, cor, son. , beta-cam. Exibida ente março e novembro de 1990.

UM SÓ coração. Escrita por Maria Adelaide Amaral. Elenco Principal: Ana Paula Arósio, Erik Marmo, Edson Celulari, Eliane Giardini, José Rubens Chachá. São Paulo, Santos, Rio

unesp

de Janeiro, TV Globo. Gênero: drama Minissérie, cor. , son., Beta –Cam. Exibida de 06 de janeiro a 8 de abril de 2004, 23 h.

VALE Tudo. Direção: Ricardo Waddington, Dennis Carvalho e Paulo Ubiratan. Escrita por Gilberto Braga, Aguinaldo Silva e Leonor Basséres. Direção de Planejamento: Ruy Mattos. Produção Executiva: Evaldo Lemos. Direção de Arte: Cristina Medicis e Sandra Alvim. Cenografia: Raul Travassos. Elenco Principal: Regina Duarte, Glória Pires, beatriz Segall, Antonio Fagundes. Rio de Janeiro, TV Globo. Beta-Cam, cor. , son. . Gênero: drama. Exibida de 16 de maio de 1988 a 06 de janeiro de 1989, 20 h, 204 capítulos.

Fotografias

CHARLONE, C. Fotogramas de Cidade de Deus. 2001. Original. Cor. 35 mm. Rio de Janeiro, RJ.

ANEXOS

Paulo Morelli
<pmorelli@o2filmes.com>

Re: Help p/ Márcio Rodrigo –Gazeta Mercantil

04/07/04 09:52

Flavia,
estive no Rio esses tempos, sem computador (o seu e-mail e o do Marcio ficaram no meu, em casa). Mas agora vai, espero que ainda de tempo para o Marcio fechar sua tese.

abs,paulo

Flávia G. Y. - ProCultura6/24/04 5:43 PM

Oi, Claudinha

Tudo bom? Veja se você consegue ajudar o Márcio, que foi quem fez aquela matéria sobre o Paulo para a Gazeta Mercantil. Ele precisa de uma declaração do Paulo para fechar a tese dele e me pediu socorrro, pois enviou o e-mail abaixo para o Paulo há uma semana e não obteve resposta. Não sei se o Paulo está muito ocupado ou viajando... Enfim, veja se é possível ajudá-lo.
beijoca
Flá

----- Original Message -----
From: mrodrigo@gazetamercantil.com.br
To: flaviag@procultura.com.br
Sent: Thursday, June 24, 2004 5:40 PM
Subject: Help p/ Márcio Rodrigo - Gazeta Mercantil

Cara Flávia,

Conforme comentei, estou por essas respostas dop Paulo Morelli para terminat minha dissertação de Mestrado que fala sobre Cidade de Deus e Cidade dos Homens.
Por favor, vê se consegue me ajudar !!!!!!
Muito obrigado pela Força!

No aguardo.

Atenciosamente,



Márcio Rodrigo
Fim de Semana
Gazeta Mercantil
11 4501 0492
11 9216 7550

----- Forwarded by Marcio Rodrigo/gzm on 24/06/04 17:33 -----
Marcio Rodrigo 16/06/04 17:19

To: "Paulo Morelli" <pmorelli@o2filmes.com>
cc:
Subject: Help p/ Márcio Rodrigo - Gazeta MercantilLink
<Notes:///0325690300602850/DABA975B9FB113EB852564B5001283EA/83A54D59DC12ECE603256E91006FE4CC>

Caro Paulo,

Como está ?
Quando entrevistei você, o mês passado em Recife, para a matéria sobre seu novo filme e a O2, comentei que estou escrevendo um Mestrado sobre "Cidade de Deus" e suas relações com outros meios audiovisuias.
Estou no fim do projeto, e tenho algumas dúvidas sobre a minissérie "Cidade dos Homens, que está sob sua coordenação. Abaixo, seguem algumas questões.
Para mim, são de suma importância. Não sei se você poderá respondê-las....
Prometo, que se você quiser, mando uma cópia da dissertação para você lê-la quando estiver pronta .

Coloco-me à disposição para o esclarecimento de eventuais dúvidas.

Desde já grato !

Márcio Rodrigo
Fim de Semana
Gazeta Mercantil
11 4501 0492
11 9216 7550

QUESTÕES:

1. Como e quando surgiu o convite para realizar a minissérie "Cidade dos Homens" para a rede Globo de Televisão ?

O Cidade dos Homens é um filhote do Cidade de Deus. Foi o Fernando que propôs à Globo a realização da série. Na verdade, antes do CDD, ele já havia feito um ensaio com o curta "PalaceII", onde nasceram os personagens de Laranjinha e Acerola.

2- E o projeto deste ano, como será ? A minissérie manterá as estruturas do ano anterior, ou será modificada ?

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

Nesse ano, a série terá uma história principal que percorrerá todos os 5 episódios, mas sem perder a característica de série, onde cada episódio tem um começo e um fim. O objetivo foi manter a coerência dos personagens e dar uma continuidade narrativa que irá preparar o longa em 2006.

3- Explique o projeto de transformar os episódios de "Cidade dos Homens", versão 2004, em filme para o cinema posteriormente a sua exibição na TV. Foi uma idéia da O2 ou partiu da rede Globo ?

Isso é apenas uma possibilidade, não está fechado ainda. Foi uma idéia da O2.

4- Em agosto do ano passado, a Revista de Cinema publicou uma nota sobre a transformação do filme "Cidade de Deus" em 4 episódios a serem exibidos pela Rede Globo, em formato de minissérie. A nota ainda informada que seriam incluídas para serem exibidas na TV as cenas cortadas na montagem do filme. Esse projeto irá acontecer de fato ? Para quando está programada a exibição ?

Marcio, sei que isso está rolando, mas não sei te dizer exatamente em que pé está, porque, nesse caso, tudo depende do Fernando e ele só volta em agosto.

5 - A produção do curta "Palace II" influenciou na decisão da O2 em produzir "Cidade dos Homens" ?

Com certeza, foi uma primeira experiência muito bem sucedida e isso nos estimulou. Além disso, foi lá no PalaceII, que surgiram os personagens, Acerola, Laranjinha, Madrugadão, Nefasto... Inclusive, a idéia é usar, no longa, imagens dos personagens desde o PalaceII até os episódios do ano que vem.

Marcio,
me descupe pela demora em te responder, espero que ainda dê tempo de você usar o material na sua tese. Boa sorte.
um abraço
Paulo

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

"Lilian Arruda"
<lilian.arruda@tvglobo.com.br>

RES: Cidade dos Homens

21/06/04 13:52

oi Márcio,
novos episódios comecam a ser filmados em julho, esse ano serão feitos mais cinco episódios, mas não temos mais infos liberadas pra te dar. só falta eu te passar o que tenho sobre a série, né? já farei isso.
abs

lilian

"Lilian Arruda"
<lilian.arruda@tvglobo.com.br>

ENC: texto Cidade dos Homens

21/06/04 15:47

primeiro ano de Cidade dos Homens

> TV Globo lança Cidade dos Homens em Coletiva de Imprensa
>
>
> A TV Globo exibirá nos dias 15, 16, 17 e 18 de outubro a microssérie Cidade dos Homens - um projeto realizado pela 02 Filmes -, que inaugura a parceria da emissora com as grandes produtoras independentes do país. Os quatro episódios da microssérie, de cerca de 30 minutos de duração cada, foram escritos e dirigidos por diferentes roteiristas e diretores, e são protagonizados pela dupla Laranjinha e Acerola, interpretados, respectivamente, pelos garotos Darlan Cunha e Douglas Silva. Além dos dois meninos, todo o elenco é formado por atores do grupo "Nós do Cinema" e "Nós do Morro". A microssérie foi lançada hoje, dia 04, durante coletiva de imprensa, na Central Globo de Produção.
>
> Como diretores e roteiristas da série estão Fernando Meirelles, Katia Lund, Jorge Furtado, Paulo Lins, Cesar Charlone, Guel Arraes e Regina Casé, em sua estréia como diretora. Os músicos MV Bill e Dado Villalobos participaram da trilha de algumas histórias. Os episódios vão ao ar após o Casseta e Planeta Urgente!, A Grande Família, Linha Direta e Globo Repórter.
>
> Diretores, roteiristas e os protagonistas da série participaram do evento para apresentação do projeto. Alguns trechos dos quatro episódios foram exibidos para imprensa. > "> Acho esse trânsito entre a TV e o cinema muito saudável, o que permite outros formatos e experiências> "> , afirmou Fernando Meirelles.
>
> A atriz Regina Casé, que dirigiu o episódio Uólace e João Victor junto com Fernando Meirelles, fez questão de ressaltar o talento dos atores, explicando que a série não tem caráter documental. > "> Eles são ótimos atores. Pode parecer que, por viverem essa realidade, eles sejam como seus personagens, mas são completamente diferentes. Ali estão atuando, representando mesmo. Como diretora, sinto que preciso deixar claro que não se trata de um documentário> "> , destacou Regina, referindo-se ao trabalho de Douglas e Darlan, e também de Thiago Martins que, no episódio dirigido por ela, interpreta um menino de classe média, embora na realidade Thiago seja morador do Vidigal.
>
> > "> Talvez eu possa identificar a atuação do Thiago como um trabalho de direção, pois não tenho nenhuma técnica e sofisticação> "> , contou Regina, destacando que este episódio mostra como a classe média vê a favela e vice-versa. Em uma das cenas, os meninos do morro e os da classe média se xingam mutuamente de racistas.
>
> Perguntado sobre a parceria da TV Globo com as produtoras independentes, o diretor de núcleo Guel Arraes - que coordena o projeto e

participou da adaptação do episódio Uólace e João Victor - falou sobre a série. > "> A TV Globo foi quem propôs essa parceria. Já havíamos feito algumas experiências informais, o próprio Fernando (Meirelles) dirigiu e co-produziu um episódio de A Comédia da Vida Privada; Jorge Furtado (diretor e roteirista), já havia produzido alguma coisa pela Casa de Cinema (produtora gaúcha). Agora a TV Globo está oficializando isso e uma das primeiras produtoras escolhidas foi justamente a O2, com quem já tínhamos trabalhado. A O2 é responsável pela melhor tabelinha de cinema com a TV que já se fez no Brasil: experimentou a série na TV (Palace II), realizou o filme (Cidade de Deus) e voltou para a TV. Essa série já veio mastigada, é um presentão da O2 para a TV Globo, e o que fizemos foi agregar a Regina Casé e o Jorge Furtado. Mas também podemos ter idéias e propor a alguma produtora> "> , explicou Guel.
>
> Katia Lund comentou os episódios Correio e O Cunhado do Cara, que ela dirigiu e roteirizou junto com Paulo Lins, autor do livro Cidade de Deus, no qual foi baseado o filme. > "> Correio fala da ausência do Estado, mostrando que a favela nem está no mapa. E em Cunhado... há a questão do poder, das tentações a que qualquer pessoa pode passar. Eles vivem momentos de perigo, est> ão sempre na corda bamba, mas as histórias terminam bem> "> , salienta Katia. Segundo Paulo Lins, apenas o primeiro episódio exibido na TV Globo, Palace II, foi baseado no livro, embora com uma narrativa diferente do filme. Os novos e inéditos episódios foram criados depois, sendo que Uólace e João Victor é uma adaptação.
>
> Cesar Charlone, diretor e roteirista do episódio A Coroa do Imperador, destacou que a temática da microssérie é contar a realidade desses meninos. > "> Eles são garotos que moram em uma favela, freqüentam a escola, queremos mostrar o cotidiano deles> "> , disse Charlone.
>
> Cidade dos Homens irá ao ar como um especial da Semana da Criança, em que o telejornalismo da TV Globo vai levantar a discussão da cidadania e das condições de vida dos menores.
>
> A Origem de Cidade dos Homens
>
> A microssérie Cidade dos Homens é um desdobramento do episódio Palace II , produção da O2 Filmes exibida no final de 2001 na TV Globo, dentro da série Brava Gente. Palace II serviu como ensaio para o filme "Cidade de Deus" (co-produção da O2 com a GloboFilmes e a Video Filmes), que já passou da marca de 1,5 milhão de espectadores em seis semanas de exibição. Tanto Douglas Silva como Darlan Cunha foram atores em Palace II e o projeto foi tão bem-sucedido que deu origem a esta continuação das aventuras vividas pelos meninos.
>
> Laranjinha e Acerola são dois garotos de 13 anos que moram em um morro do Rio de Janeiro e são obrigados a lidar com problemas comuns a esse universo, como o tráfico de drogas e a falta de dinheiro para realizar seus mínimos desejos. A dura realidade da comunidade da favela e, particularmente, dos dois amigos, será mostrada com leveza e humor.
>
> Laranjinha, interpretado por Darlan Cunha - intérprete do personagem Filé com Fritas no filme Cidade de Deus - mora com a mãe no morro, mas como ela trabalha e só aparece nos finais de semana, ele fica com a avó.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

Seu maior interesse são as mulheres. Acerola é o personagem vivido por Douglas Silva que, no filme Cidade de Deus, interpreta o personagem Dadinho. Ele é muito mais sério que o amigo, bom aluno, centrado, extremamente espirituoso e cheio de idéias. É filho de uma cozinheira que tem patrões ricos. Acerola não gosta de se envolver com o crime, mas como ninguém é de ferro...
>
> O "Nós do Cinema" foi criado durante a preparação de elenco para o filme Cidade de Deus. Com o engajamento da cineasta Katia Lund no projeto do filme, e de Guti Fraga - ator que se formou e dirige o grupo de teatro "Nós do Morro", no Vidigal -, a produtora O2 Filmes instalou uma sede do projeto no centro do Rio de Janeiro. Foi montada uma equipe de seis pessoas que, diariamente, saía em duplas em direção a várias comunidades - Rocinha, Cantagalo, Chapéu Mangueira, Cidade de Deus, Santa Marta, Vidigal, etc. - e a escolas de teatro amador e instituições de menores, em busca de interessados em fazer uma escola de atores. Após 2.000 entrevistas gravadas e uma seleção inicial de 400 garotos, chegou-se aos 200 alunos da oficina de atores, cujo grupo acabou ganhando o nome "Nós do Cinema" em homenagem ao "Nós do Morro". Entre esses alunos que enfrentavam cinco horas de aula por semana estavam Douglas Silva e Darlan Cunha.
>
> A O2 Filmes foi fundada em 1991 como produtora de filmes publicitários. Onze anos depois, tornou-se uma das maiores produtoras do país. Até o momento, já realizou mais de 3.000 filmes, entre comerciais, programas para a TV, curtas e longas metragens, muitos deles premiados no Brasil e em festivais internacionais.
>
> A seguir, as histórias que serão exibidas na semana de 15 a 18 de outubro:
>
> EPISÓDIO CORREIO
> Roteiro:Katia Lund e Paulo Lins
> Direção: Katia Lund e Paulo Lins
> Elenco Principal: Douglas Silva como Acerola e Darlan Cunha como Laranjinha
> Diretor de Fotografia: Adriano Goldman
> Montagem: Daniel Rezende>
> Trilha Sonora: Antonio Pinto e Ed Côrtes
>
> Na favela não ha correio e para evitar as confusões rotineiras na associação dos moradores, onde todas as cartas são entregues, Laranjinha e Acerola são escalados pelo tráfico para trabalhar como carteiros. O problema é que com esta missão vem junto uma ameaça: nenhuma carta pode deixar de ser entregue, se isso acontecer eles terão que ir desenrolar com o dono do morro.
>
> Para se livrarem deste problema, resolvem fazer um mapa da favela para que os carteiros profissionais pudessem fazer o trabalho. Descobrem que esta atividade pode até ser muito rentável. Mas um mapa identificando ruas e vielas não é exatamente a melhor notícia para os traficantes.
>
> EPISÓDIO A COROA DO IMPERADOR
> Roteiro: Cesar Charlone, Fernando Meirelles, Jorge Furtado



> Direção: Cesar Charlone
> Elenco Principal: Douglas Silva como Acerola e Darlan Cunha como Laranjinha
> Direção de Fotografia: Adriano Goldman
> Montagem: Daniel Rezende
> Trilha Sonora: Luciano Kurban
>
> Laranjinha e Acerola estão aprendendo na escola sobre a fuga da corte portuguesa para o Brasil e vai haver uma excursão da turma para Petrópolis. Eles querem conhecer a coroa do imperador. A condição imposta pela professora é que todos passem por uma chamada oral sobre o assunto. O outro problema é que para fazer o passeio é preciso pagar uma taxa de R$ 6,50 e para conseguir esse dinheiro os dois acabam se envolvendo com os traficantes do morro onde moram. Para complicar, na véspera da excursão o morro é invadido por uma facção inimiga e em meio à confusão os dois finalmente entendem o que levou Napoleão a atacar a Inglaterra e porque Don João VI teve que sair correndo para o Brasil.
>
> EPISÓDIO O CUNHADO DO CARA
> Roteiro: Katia Lund, Paulo Lins
> Direção: Katia Lund e Paulo Lins
> Elenco Principal: Douglas Silva como Acerola e Darlan Cunha como Laranjinha
> Diretor de Fotografia: Adriano Goldman
> Montagem: Karem Harley
> Trilha Sonora: Antonio Pinto e Ed Côrtes
>
> Acerola surpreende-se ao ver sua irmã namorando o dono do morro. Tenta convencê-la da loucura que é envolver-se com traficantes. Neste exato momento Deco, o dono, aparece e resolve tratar o cunhado da melhor forma possível, para agradar a nova namorada. Faz isso na frente de todos. Acerola percebe que, por ser cunhado do cara, passa a ser respeitado. Embriagado pelo seu poder tripudia e abusa de seu status de cunhado. Está tudo indo bem até que a irmã briga com o namorado. Acerola passa então a contar apenas com seu fiel amigo, Laranjinha, para tentar reaproximar o casal se livrando assim de uma retaliação geral.
>
> EPISÓDIO UOLACE E JOÃO VITOR
> Baseado no livro > "> Uólace e João Victor> "> , de Rosa Amanda Strausz
> Adaptação: Fernando Meirelles, Guel Arraes, Jorge Furtado e Regina Casé
> Direção: Fernando Meirelles e Regina Casé
> Elenco Principal: Darlan e Douglas - Thiago Martins e Caio Graco
> Diretor de Fotografia: Cesar Charlone
> Montagem: - Daniel Rezende
> Trilha Sonora: Bernard Ceppas e Luciano Kurban
> Músicos Convidados: MVBill, Dado Villalobos
>
> Laranjinha acorda e constata que está sem dinheiro e sem comida em casa. Sua mãe só volta no final de semana e a escola está fechada. Até lá ele vai ter que se virar na pista. Num apartamento em frente à favela mora João Vitor. É um garoto da classe média. O programa traça um paralelo entre a vida destes dois personagens até o momento em que se encontram, ou se desencontram, no final.
>

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

> Central Globo de Comunicação
> Rio de Janeiro, 04 de outubro de 2002

"Lilian Arruda"
<lilian.arruda@tvglobo.com.br>

21/06/04 15:45

Cidade dos Homens volta ao ar na próxima terça-feira
>
> A partir do dia 14 de outubro, até 11 de novembro, nas noites de terça-feira, a TV Globo exibirá cinco episódios da microssérie Cidade dos Homens, projeto realizado pela 02 Filmes que inaugurou, no ano passado, a parceria da emissora com grandes produtoras independentes do país. Os episódios, estrelados pela dupla de personagens Laranjinha (Darlan Cunha) e Acerola (Douglas Silva), e com um elenco formado por atores dos grupos Nós do Morro e Nós do Cinema, terão aproximadamente 30 minutos de duração. São histórias independentes, cada uma escrita e dirigida por diferentes roteiristas e diretores: Fernando Meirelles - diretor da primeira história a ir ao ar, na próxima terça-feira, dia 14 - , Kátia Lund, Regina Casé, Cesar Charlone e Paulo Morelli. Os episódios serão exibidos após o humorístico Casseta & Planeta, Urgente!
>
> Como no ano passado - quando a 02 produziu quatro episódios para irem ao ar em outubro, na Semana da Criança -, Cidade dos Homens volta a enfocar a realidade da comunidade da favela através dos amigos Laranjinha e Acerola. São dois garotos que moram em um morro no Rio de Janeiro e aprendem a lidar com problemas comuns a esse universo, como o tráfico de drogas, a falta de dinheiro, a relação da classe média com a favela e do morro com o asfalto. As histórias têm um tom de leveza e bom humor. Agora, os dois amigos cresceram e enfrentam as dificuldades e aventuras do cotidiano dos adolescentes em uma favela carioca.
>
> A primeira história a ir ao ar, dia 14, é Sábado, que tem roteiro de Fernando Meirelles e George Moura e direção de Fernando Meirelles. O episódio se passa em um baile funk, onde adolescentes - garotos e garotas - estão começando a lidar com amor, sexo e conquistas. No meio disso tudo, um concurso de bondes.
>
> O episódio Tem Que Ser Agora, roteiro de Regina Casé, Jorge Furtado e Rosa Amanda Strauss, com direção de Regina Casé, mostra o relacionamento dos surfistas do morro com surfistas da classe média, dois mundos que aparentemente não conseguem se falar. Os Ordinários, roteiro de Katia Lund, Eduardo Guttenberg e Melanie Dimantas, com direção de Katia Lund, também enfoca o encontro entre a turma da favela e do asfalto e a formação de uma amizade forte que acaba formando o Bonde dos Ordinários.
>
> O episódio Dois pra Brasilia, com roteiro de Jorge Furtado e Cesar Charlone, foi dirigido por Cesar Charlone. Os protagonistas Laranjinha e Acerola vão para Brasilia entregar uma carta ao Presidente para tentar resolver um problema de um amigo que está preso.
>
> O último episódio, com roteiro de Paulo Morelli e George Moura, e direção de Paulo Morelli, mostra Laranjinha e Acerola tentando ajudar Espeto (Phellipe Haagensen) a sair do mundo do crime. Os dois

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

fazem, de certa maneira, o papel da "consciência" de Espeto. Por um lado vêem as vantagens de estar envolvidos e, por outro, os altos riscos de fazer parte do tráfico.
>
> Fotos no site de imprensa www.redeglobo.com.br/imprensa <http://www.redeglobo.com.br/imprensa>
>
> Central Globo de Comunicação
> Rio de Janeiro, 07 de outubro de 2003

241

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

"Lilian Arruda"
<lilian.arruda@tvglobo.com.br>

Lula recebe Laranjinha e Acerola no Planalto

21/06/04 15:41

<<Secretaria de Imprensa e Divulgação - Fotografia (2).jpg>> > >
<<Secretaria de Imprensa e Divulgação - Fotografia.jpg>>
>
> Lula recebe Laranjinha e Acerola no Planalto
>
> Os meninos Darlan Cunha e Douglas Silva, que protagonizam a microssérie Cidade dos Homens como intérpretes da dupla Laranjinha e Acerola, foram recebidos ontem no Palácio do Planalto pelo presidente Luiz Inácio Lula da Silva para um bate-papo descontraído. O encontro com os garotos foi um convite feito pelo próprio Lula em retribuição ao episódio Dois Para Brasília, história dirigida por César Charlone e exibida na TV Globo há três semanas, na qual os personagens Laranjinha e Acerola vão à capital federal para tentar entregar uma carta ao presidente. Neste episódio, o objetivo dos meninos é pedir a ajuda de Lula para libertar da prisão o avô da namorada de Acerola, detento que já havia cumprido pena em uma penitenciária do Rio de Janeiro mas que, por entraves burocráticos, continuava preso. Ainda no episódio, durante a trajetória até Brasília, Laranjinha e Acerola lembram a história do velho presidiário, retirante nordestino que emigrou para São Paulo no mesmo pau-de-arara em que o menino Lula se mudou com a família, nos anos 50.
>
> Douglas e Darlan saíram animados do encontro, convictos de que Lula "é um cara gente fina". E ainda ganharam de presente um globo terrestre azul escuro que decorava o gabinete do presidente. Os meninos também presentearam Lula, deixando como lembranças um DVD do filme Cidade de Deus, um outro com os episódios da primeira temporada de Cidade dos Homens, exibida no ano passado e um feito especialmente para o presidente, com o episódio Dois Para Brasília. Também participaram do encontro o diretor Cesar Charlone e Andrea Barata Ribeiro, sócia da 02, produtora da série exbida pela TV Globo.
>
> Hoje será exibido o último dos cinco episódios da atual temporada de Cidade dos Homens. Buraco Quente vai ao ar após o humorístico Casseta & Planeta, Urgente! mostrando as armações de Laranjinha e Acerola para ajudar Espeto (Phellipe Haagensen), primo de Laranjinha, a deixar o tráfico.
>
>
> Central Globo de Comunicação
> Rio de Janeiro, 11 de novembro de 2003

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

"Lilian Arruda"
<lilian.arruda@tvglobo.com.br>

To: CIDADE DOS HOMENS GANHA PRÊMIO NA

21/06/04 15:40

A série Cidade dos Homens venceu no dia 24 de janeiro o Prêmio de Ouro de Séries e Telenovelas da 17ª Edição do Festival Internacional de Programas Audiovisuais (FIPA), na cidade de Biarritz, França.

O FIPA é único festival europeu de programas para TV que busca premiar produções que tenham originalidade na sua criação, através do uso de linguagem e formato inovadores. Seu objetivo é estimular mundialmente o desenvolvimento de uma produção de qualidade para televisão.

No total, 130 produções de 38 países foram exibidas no evento.

INSTITUTO DE ARTES - UNESP
BIBLIOTECA