UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

TALITA SOUSA PEDROSA PAES

URBANIDADE E CINEMA BRASILEIRO: dois momentos específicos

Recife
2009

TALITA SOUSA PEDROSA PAES

URBANIDADE E CINEMA BRASILEIRO: dois momentos específicos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Sociologia

Orientador: Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares

Recife
2009

Paes, Talita Sousa Pedrosa
Urbanidade e cinema brasileiro : dois momentos específicos / Talita Sousa Pedrosa Paes. -- Recife: O Autor, 2009.
100 folhas.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. CFCH. Sociologia, 2010.

Inclui bibliografia.

1. Sociologia. 2. Cinema brasileiro – História. 3. Cinema nas ciências sociais. 4. Urbanização - Brasil. I. Título.

316.301 CDU (2. ed.) UFPE BCFCH2010/156

CDD (22. ed.)

TALITA SOUSA PEDROSA PAES

URBANIDADE E CINEMA BRASILEIRO: dois momentos específicos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Sociologia

Aprovada em: 31/08/2009

BANCA EXAMINADORA

_____

Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares (orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

_____

Prof. Dr. Maria Eduarda da Mota Rocha (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

_____

Prof. Dr. Paulo Carneiro da Cunha Filho (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Dedico este trabalho a todas as pessoas que fazem parte do grupo de estudos sociologia do cinema: Izabella Medeiros, Michely Peres, Marcelo Miranda, Augusto, Paula Santana, Louise, Rosemary Gondim e Paulo Marcondes, com todo meu carinho. Aqueles que se dedicam a estudar o cinema dentro das ciências sociais. Aos meus familiares: mãe, pai, irmãos, primos e agregados. E as minhas amigas: Mariana Trajano, Mariana Azevedo, Rebeca Amorim, Roberta, Adriana Tenório e Gláucia Tinoco.

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente ao meu orientador e amigo Paulo Marcondes, que me estimulou, incentivou e corrigiu, com paciência e bom humor. Aos meus colegas da turma do mestrado, todos, e aos professores que me ajudaram nessa jornada, me trazendo novas questões e me fazendo ver novos pontos de vista, em especial Maria Eduarda da Mota Rocha e Remo Mutzenberg. Aos amigos que estiveram presentes em diferentes momentos: Ricardo Pansera, Romero Maia, Jacira Cardim, Hugo Moura, Cristhiano Aguiar, Marcelo Zenaide, Luzia, Thiago e Lucas Rabelo, Manuel Rafael, Gabriel Braga e tantos outros que são merecedores e que mesmo não estando nomeados aqui sabem do meu apreço e gratidão. A Capes pela concessão da bolsa de estudos.

“Num mundo tão institucionalizado,
a arte é o espírito nômade” (Paulo Marcondes)

RESUMO

Este estudo busca elucidar elementos de crítica que estejam presentes no tratamento fílmico do cinema brasileiro em dois momentos específicos. Assim, foi traçado o quadro de teorias e filmes que tratam do contexto urbano dentro do cinema brasileiro. Buscou-se investigar em que medida os autores teóricos e cineastas elaboram estes elementos críticos dentro de suas obras. Entendendo o cinema como obra de arte autônoma com capacidade de representar significados através de signos, sons e imagens, trabalhamos na busca de uma compreensão mais acurada sobre o contexto social e político em que a construção destes filmes está imersa. A análise realizada traz uma contextualização político-histórica no intuito de perceber os valores e comportamentos presentes na sociedade nos períodos propostos e posteriormente em que medida estes serão criticados através das elaborações midiáticas do cinema.

Palavras-chave: Cinema. Vida urbana. Modernidade. Sociologia.

ABSTRACT

This study aims to elucidate elements of criticism in two different moments of brazilian cinema. Therefore, I managed to draw a picture of theories and movies in which appear the urban context. I tried to investigate how deep brazilian moviemakers and theorists treat those elements in their works. I understand brazilian cinema as an autonomous art form, capable of representing meaning through signs, sounds and images. I worked in trying to understand the social and political context in which the making of those films are. The analysis brings a political and historial context to the work, in order to acknowlegde the values and behaviours in society in the proposed areas, and furthermore in which measure those will be criticised through the media.

Keywords: Cinema, Urban life, Modernitiy, Sociology

SUMÁRIO

1	**INTRODUÇÃO**	**10**
2	**MODERNIDADE, URBANIZAÇÃO E CINEMA**	**14**
2.1	**A modernidade**	**14**
2.2	**Modernidade e Urbanização no Brasil**	**22**
2.3	**O Início da Produção Cinematográfica Brasileira**	**25**
2.4	**O Cinema Brasileiro depois da crise**	**28**
2.5	**O Realismo no Cinema**	**30**
3	**TRANSFORMAÇÕES NO BRASIL PÓS-GUERRA**	**39**
3.1	**O Estado Novo e o Cinema**	**39**
3.2	**Urbanização e Cinema Industrial no Brasil**	**42**
3.3	**O Cinema Novo**	**49**
3.4	**O Cinema da Retomada**	**56**
4	**METODOLOGIA E ANÁLISE DOS FILMES**	**63**
4.1	**Metodologia**	**63**
4.2	**Descrição Analítica dos Filmes**	**69**
4.2.1	***Rio 40 graus (1955) Nelson Pereira dos Santos***	***69***
4.2.2	***São Paulo S/A (1965), Luiz Sérgio Person***	***74***
4.2.3	***O Invasor (2001) Beto Brant***	***79***
4.2.4	***Cidade de Deus (2002), Fernando Meireles***	***83***
5	**CONCLUSÃO**	**90**
	REFERÊNCIAS	**92**

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho pretende discutir questões que estão postas no cinema produzido no Brasil em dois momentos históricos específicos, quais sejam: o período que compreende de meados da década de 1950 até o final da década de 1960, onde ocorre o movimento que ficou conhecido como Cinema Novo e o período que está entre os anos de 1992 e 2002. Ambos têm como característica a efervescência política, cultural e artística no Brasil. No primeiro momento temos o fim da Segunda Guerra Mundial, os governos dos presidentes: Getúlio Vargas, Juscelino Kubitschek e João Goulart. No bojo destes governos, eventos como: o surgimento da Vera Cruz, importante companhia cinematográfica brasileira, a nacionalização do petróleo com a campanha "o petróleo é nosso", que culminou com surgimento da Petrobrás em 1953, o surgimento do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) em 1955 e do CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE (União Nacional dos Estudantes) em 1962, o golpe militar em 1964, a emergência do Tropicalismo em 1968, o surgimento do cinema marginal com a expansão do super-oito e a inauguração da Embrafilme em 1969, denotam o contexto de mudanças que ocorria no país no referido período. Dentro deste contexto, nos fins da década de 1950, surge o cinema moderno no Brasil com Nelson Pereira dos Santos, a partir do diálogo com o neo-realismo italiano. Com filmes como *Rio, zona norte* (1957) e *Rio 40 graus* (1955), Nelson Pereira demonstra modificações em relação ao cinema que vinha sendo produzido no Brasil até então. Estes filmes têm cenários urbanos e muitas seqüências são rodadas nas ruas, aproveitando o cenário natural da cidade. O cenário citadino traz a característica moderna ao filme, bem como a sua temática.

No segundo momento trabalhado nesta pesquisa, podemos falar de transformações políticas, culturais e sociais mais uma vez. A transição entre os governos de Fernando Collor, Itamar Franco e Fernando Henrique Cardoso é uma mudança bastante significativa, pois redefine os contornos sócio-políticos e culturais no país. Essas mudanças se iniciam já em 1982 com as eleições diretas para governador de estado, sinalizando o retorno de um regime democrático, o início do processo de redemocratização que culmina com as eleições diretas para presidente me 1989, elegendo Tancredo Neves. No início da década de 1990, chega ao poder o primeiro presidente escolhido de fato pelo povo em eleições diretas: Fernando Collor

de Melo. No governo de Fernando Collor os incentivos e investimentos no cinema, por exemplo, são praticamente inexistentes. O primeiro ato do presidente Fernando Collor neste sentido foi a extinção de vários órgãos públicos regularizadores do cinema, como a Embrafilmes, o Concine, entre outros. Em contrapartida, em 1991 foi criada a Lei Federal de Incentivo à Cultural, que ficou conhecida como Lei Rouanet, por ter sido um projeto submetido pelo então secretário de cultura Sérgio Paulo Rouanet. Durante o governo Collor todas as políticas de incentivo fiscal foram suspensas. Já nos governos subseqüentes o incentivo a produção cultural, principalmente no que diz respeito ao cinema é visível. A lei Rouanet passa por medidas provisórias que vão lhe modificando e aumentando os incentivos no sentido da produção cultural do país. Neste contexto é que surge o *cinema da retomada*, que tem esse nome justamente por representar uma retomada na produção cinematográfica do país.

A partir de uma pesquisa bibliográfica e das imagens dos filmes selecionados, busca-se perceber os elementos de crítica da sociedade ficcional, vis-a-vis contextos específicos da sociedade real, seguindo uma orientação homológica de observação. A sociedade real será apreendida por certa referencialidade com a sociedade ficcional, no sentido de identificar em que medida o filme traz para o debate questões de uma sociedade real. Para perceber estes elementos de crítica, o primeiro recorte feito é o da urbanidade como parte fundamental de um contexto social moderno. Este tema é recorrente nos filmes selecionados para o estudo nos períodos escolhidos. A cidade interna dos filmes aparece como foco, pano de fundo das modificações políticas, sociais e culturais de toda a trama. E acreditamos que em boa medida, há aí certo propósito de cunho realista a vislumbrar um olhar crítico sobre a realidade externa da sociedade brasileira em cada uma dessas épocas.

A finalidade desta focalização da urbanidade tem o intuito de promover novas discussões no sentido de como o cinema interpretou estas transformações ocorridas com a

expansão destes valores notadamente urbanos. A pesquisa se propõe a analisar a apropriação interpretativa do momento histórico tomado a partir de uma perspectiva bem particular, na mesma medida em que esta forma narrativa bastante abrangente influencia, — ainda que superficialmente —, os comportamentos e posturas sociais. O cinema encarado como um instrumento retroalimentado por estes acontecimentos históricos e concomitantemente servindo como propagador destes valores. Diante desta problemática, faz-se necessário um debate mais aprofundado do assunto para compreender como se dá a relação entre as narrativas fílmica e a realidade social.

A partir desta proposta fizemos um preâmbulo histórico nos dois primeiros capítulos para contextualizar o objeto da pesquisa, ou seja, os elementos de crítica presentes nos filmes selecionados. No capítulo primeiro elucidamos as questões de modernidade, urbanização e cinema, com ênfase nos temas que interessam para a pesquisa. Buscamos esclarecer o conceito de modernidade a partir de Walter Benjamim, Henri Lefebvre e Marshall Berman, em seguida passamos a refletir os conceitos de modernidade e urbanização num contexto brasileiro. No terceiro tópico do capítulo esclarecemos como acontece o início da produção cinematográfica no Brasil e no quarto e último tópico falamos mais detidamente da produção brasileira. No segundo capítulo vamos esclarecer como ocorreram as mudanças sociais, políticas e culturais as quais nos referimos acima, no período pós-segunda guerra e no período entre as décadas de 1990 e 2000. Elucidamos ainda neste capítulo os dois movimentos cinematográficos que foram selecionados como recorte para esta pesquisa, quais sejam, o Cinema Novo e o Cinema da Retomada. No terceiro e último capítulo tratamos da metodologia escolhida e analisamos os elementos de crítica aos valores da sociedade, presentes nos filmes a partir da definição de três chaves analíticas que norteiam a temática dos mesmos. São elas: a corrupção, a violência e a modernização, por estarem presentes fundamentalmente num contexto urbano e suscitarem

questões relevantes para o debate. Feito isto, espera-se esclarecer as questões que nortearam o presente trabalho.

2 MODERNIDADE, URBANIZAÇÃO E CINEMA

No intuito de perceber os elementos de crítica dos valores e comportamentos que estão presentes nas relações que ocorrem num contexto urbano da sociedade moderna, inicio a discussão pelo conceito de modernidade a partir de três autores que discorrem sobre o tema em momentos distintos, mas sob perspectivas semelhantes. Quais sejam: Walter Benjamin, Henri Lefebvre e Marshall Berman. Partindo desta contextualização histórica mais ampla procuro esclarecer como se dá o processo de modernização onde se origina para então inserir o Brasil e suas características específicas no que diz respeito a modernidade e urbanização.

2.1 A Modernidade

A modernidade é um tema que vem sendo amplamente debatido na academia e fora dela. Quais seriam os motivos de tanto interesse no assunto? Talvez por provocar mudanças bruscas na forma de pensar e agir do sujeito ocidental. O fato é que desde os fins do séc. XVIII esta questão está na pauta das discussões de pensadores, filósofos, sociólogos, entre outros. Sobre este assunto têm-se vários pontos de vista, e cada um deles busca se justificar logicamente. Walter Benjamin, Henri Lefebvre e Marshall Berman são alguns dos nomes que se ocuparam em algum momento com este tema, os três autores acreditam nas mudanças provocadas por este novo *modus vivendi*, se é que se pode chamar assim. Dentro da perspectiva benjaminiana, construída a partir de Baudelaire, temos que a cidade é o palco principal dos acontecimentos modernos. A cidade de Paris é eleita por ele como o grande exemplo de como se dão as modificações no modo de vida do sujeito na modernidade. A modernidade está diretamente relacionada com uma quebra, uma ruptura em relação à tradição. A compressão espaço-tempo, o encurtamento das distâncias, a fluidez dos acontecimentos e das relações e toda a efemeridade que envolve a chegada da modernidade, deixam o sujeito atônito. Uma das perspectivas mais exploradas por Benjamin trata justamente do devaneio, que é uma

característica fundamental do *flanêur*: figura central na obra de Baudelaire que é uma matriz na análise benjaminiana sobre a modernidade.

Nos fins do séc. XIX, na Paris do segundo império, há uma efervescência das artes, da literatura, da industrialização e uma forte urbanização. E o sujeito tenta se adaptar nestes novos contextos. A partir desta industrialização, várias modificações passam a compor o cotidiano da cidade. Entre elas as novas profissões e o aparecimento do catador de lixo, ou trapeiro. Este personagem surge em virtude de uma produção de lixo muito superior ao que era produzido antes da industrialização, e a composição do lixo também é alterada. O catador é uma figura que representa um pouco este sujeito moderno, que está insatisfeito, sem saber o que o espera no futuro. Baudelaire, que é um um poeta, um observador inconformado da sociedade que se lhe impõe, traz em si este catador, assim como o *flanêur*, e se caracteriza, segundo Benjamin, como um exemplo de "boêmio". Baudelaire tem uma característica conspiradora, pois escreve com ironia, questionando o que está posto, se colocando a princípio como revolucionário, propondo "a arte pela arte" e adotando esta máxima como uma postura na sua obra. O flanêur é representado pelo sujeito que vaga pelas ruas observando, atônito, os novos acontecimentos. O que é público e o que é privado são categorias que o flanêur não distingue, já que faz da rua sua moradia.

Sobre o homem na modernidade Baudelaire percebe uma característica heróica, visto que para viver na modernidade se faz necessária uma postura como esta. Este herói está representado na figura arquetípica do dândi que tem como principal assunto "a pompa da vida" que está presente nas grandes capitais do mundo civilizado, assim como na figura do pintor e ilustrado Constantin Guys, que segundo ele capta toda e qualquer sutil mudança na moda e retrata com fidelidade os acontecimentos da vida na cidade, ou o que chama de vida universal. E por fim a figura do proletário, que é bastante emblemática na obra de Baudelaire. O proletário é mercadoria enquanto força de trabalho, e quanto mais houver a consciência desta semelhança

menos empatia ele sentirá por ela. A luta do trabalho diário de um proletário é tão heróica quanto à de um gladiador na antiguidade. Os obstáculos impostos pela modernidade ao indivíduo não são proporcionais às forças de que dispõe, fazendo com que fraqueje e busque refugiar-se na morte. O suicídio aparece como a paixão particular da vida moderna. Baudelaire faz uma crítica aos poetas da modernidade, acusando-os de ocupar-se apenas de temas convencionais e estereotipados, como o heroísmo político. Para ele, os temas da vida privada, do submundo da prostituição e do crime em uma grande cidade, são muito mais heróicos, e faz-se necessário abrir os olhos para enxergar este heroísmo.

Comparando modernidade e antiguidade, temos que a antiguidade sempre aparece numa posição privilegiada, pela consagração do tempo, enquanto a modernidade está sendo construída. O que há de comum entre elas é a transitoriedade. A tarefa do artista é um ato heróico neste sentido porque ele deve configurar a modernidade. Configurar transformando toda a sua efemeridade comum em imagem. Na modernidade, uma característica comum é justamente a efemeridade das coisas, das pessoas, dos objetos e isso se reflete diretamente na produção artística. A imagem do que é passageiro acaba por inspirar os artistas ainda mais do que a presença do objeto em si. "O que se sabe que em breve não se saberá mais é transformado em imagem" (BENJAMIN, 1985, p.110). Nesse sentido a importância da imagem na sociedade moderna se faz mister, dada a velocidade dos acontecimentos, das experiências, das vivências nos vários âmbitos sociais, a imagem aparece como possibilidade de reter, solidificar um instante, um momento, guardar, manter, que são verbos difíceis de conjugar numa conjuntura como esta. Mas essa necessidade de fixidez termina por congelar imagens que muitas vezes são apenas simbólicas, estereotipadas, como fica claro neste trecho de Lefebvre:

> "Foto, cinema, publicidade, multiplicam as imagens povoando os muros e as consciências de apelos estereotipados e símbolos decaídos. A luz elétrica, fixa e artificial, recorta mais fortemente a cidade, os monumentos, as ruas e as estradas, em relação ao contexto natural: campo, céu, espaço. [...] Assim, a anti-natureza torna-se meio social e estabelece-se na cidade moderna." (LEFEBVRE, 1969, p.211)

Na perspectiva de Lefebvre a modernidade e o modernismo vão emergir de uma Europa que estava "adormecida", pelo progresso, o estado de bem-estar e a euforia burguesa. A tranqüilidade comum a "bela época" desaparece aqui. O novo período surge sorrateiramente, a partir de fatos pequenos. As novas técnicas representam talvez os sintomas mais marcantes deste período. A sua introdução na vida cotidiana tem um forte impacto. A eletricidade, o motor de automóvel, o avião, os avanços no mundo físico, o macro e o micro, entre outros. Acaba-se o individualismo, dando lugar ao coletivo, e o indivíduo tenta proteger-se através do relativo, do imaginário, da arte. "Com o novo período o descontínuo invade, lenta mais poderosamente, o conhecimento, as atividades, a própria consciência" (LEFEBVRE, 1969, p.209). Na busca de compreender essa nova conjuntura social e política que se apresenta, Lefebvre propõe a utilização do método dialético, que segundo ele seria o mais adequado para lidar com as dualidades e contradições comuns a modernidade. Uma contradição muito clara na visão dele se dá entre os sentimentos de angústia, inquietude, e solidão que se acentuam no mundo moderno, mas não são sentimentos novos. São sentimentos que estão muito presentes neste momento, mas já faziam parte da vida das pessoas. Outro ponto contraditório fica entre a solidão individual e o aparecimento das multidões. As multidões exacerbam o sentimento de solidão individual, porque os grandes aglomerados populacionais que se formam nas novas e grandes cidades, são formados por desconhecidos, e aqueles que estão sozinhos quando expostos a estes aglomerados tem a sensação de solidão exacerbada. Na mesma medida que se intensificam as redes de relação e comunicação, se intensificam também o isolamento da consciência individual e o desconhecimento do próximo. Aí se dá, portanto, o movimento dialético entre a separação e a totalização. A lógica dialética é preferível, segundo o autor, porque num mundo com tanta mobilidade (técnica, social, intelectual e moral), a grande preocupação é a estabilidade. E nesse sentido o autor acrescenta um significado bastante interessante e atual ao conceito de modernidade quando coloca que seria a tentativa de descobrir

e se apropriar do desejo. "A necessidade sexual perde o caráter de necessidade. O homem moderno enfrenta esta força temível, o desejo, que nasce da necessidade e difere da necessidade como "mundo" de um "outro mundo", no mesmo universo." (LEFEBVRE, 1969, p.223). Essa dualidade entre o racional e o biológico é muito presente no comportamento do homem moderno, na busca da liberdade ele se propõe a conter a espontaneidade, a natureza, o que provoca uma frieza generalizada que é devastadora para o mesmo. Assim como Benjamin, Lefebvre percebe muito claramente a contradição entre as esferas pública e privada num contexto de modernização. Com o aparecimento dos *mass media* há uma "reprivatização" da vida cotidiana e uma "mundialização" da vida privada. Neste ponto podemos facilmente localizar a sociedade contemporânea, os *mass media* estão cada vez mais presentes na vida cotidiana do sujeito contemporâneo, que o digam os reality shows e as celebridades instantâneas. Mas este assunto será retomado mais adiante numa discussão mais pontual.

Ainda a partir de Lefebvre e continuando uma análise da modernidade, chegamos a um conceito fundamental, o conceito de ideologia. Num contexto moderno as ideologias parecem não dar conta de responder às angústias do sujeito, o que fica claro neste trecho: "todas decepcionantes, todas distanciadas do real e impotentes para enfrentá-lo, todas cobrindo realidades diferentes de suas representações, todas, enfim servindo de empresas pouco claras: publicidade, propaganda, agitações, táticas." (LEFEBVRE, 1969, p.226). Mas a ideologia, apesar da crise que enfrenta se mantém em vários aspectos e assume um novo papel. Como exemplo da manutenção da ideologia, podemos falar da ideologia religiosa, que se mantém não baseada na fé mas como organização social, política e moral. Assume uma característica prática, transforma-se em linguagem, quando funciona como meio de expressão da consciência individual e social.

Pensando numa perspectiva semelhante sobre a experiência da modernidade, Marshall Berman, que é um autor mais recente, retoma pontos que já foram tocados tanto por Benjamin

quanto por Lefebvre. Para Berman ser moderno é estar inserido num ambiente onde "tudo o que é sólido desmancha no ar" (MARX apud BERMAN, 1982, p.15). A compressão espaço-tempo, a fluidez das relações e das possibilidades, a falta de segurança e previsão, estão presentes no texto de Berman. Para ele

> "Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor- mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográfica e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém é uma unidade paradoxal, uma unidade da desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia."(BERMAN, 1982, p.15)

Berman fala da modernidade em três momentos distintos ao longo de cinco séculos de história. Uma primeira fase que aconteceu entre o início século XVI e o fim do século XVIII, uma segunda fase que se inicia na onda revolucionária (revolução francesa e americana) em 1790 e vai até o século XX e uma terceira e última fase que começa no século XX e permanece até os dias atuais. No primeiro momento há um sentimento generalizado de surpresa, ainda não se percebe direito o que está havendo tudo é muito incipiente e as pessoas ainda estão perdidas. No segundo momento os ecos da revolução francesa provocam o surgimento de "um grande e moderno público" (BERMAN, 1982, p.16) que divide o sentimento de estar vivendo a revolução e suas conseqüências políticas, sociais e pessoais. Mas este público, diferente do anterior, apesar de viver a modernidade, ainda recorda-se de um mundo quase pré-moderno, e a partir da dualidade de conviver com dois mundos simultaneamente surge a idéia de modernização e modernismo. E no terceiro e último momento, já no século XX, o processo de modernização se expande por todo o mundo e essa expansão provoca o desenvolvimento de novas tecnologias, novos movimentos artísticos, formas de pensar, mas por outro lado, o público existente aqui assume proporções tão amplas que se fragmenta e transforma-se num turbilhão de linguagens e idéias sobre a modernidade que turvam a sua compreensão, tirando-lhe a nitidez, a profundidade e até o sentido em certa medida. "em conseqüência disso,

encontramo-nos hoje em meio a uma era moderna que perdeu contato com as raízes de sua própria modernidade". (BERMAN, 1982, p.16). Um sentimento que está presente em todas as fases da modernidade é a sensação de aturdimento, agitação, turbulência constante e é a partir da atmosfera criada por ela que se desenvolve o que o autor chama de sensibilidade moderna. Esta sensibilidade permite perceber a experiência moderna, que trás bruscas modificações na paisagem a partir do século XIX , como:

> "engenhos a vapor, fábricas automatizadas, ferrovias, amplas zonas industriais; prolíficas cidades que cresceram do dia para a noite, quase sempre com aterradoras conseqüências para o ser humano; jornais diários, telégrafos, telefones e outros instrumentos de *media*, que se comunicam em escala cada vez maior; Estados nacionais cada vez mais fortes e conglomerado multinacionais de capital; movimentos sociais de massa, que lutam contra essas modernizações de cima pra baixo, contando só com seus próprios meios de modernização de baixo pra cima; um mercado mundial que a tudo abarca, em crescente expansão, capaz de um estarrecedor desperdício e devastação, capaz de tudo exceto solidez e estabilidade." (BERMAN, 1982, p.18)

Mas uma vez fica clara a falta de estabilidade constante na configuração moderna de sociedade que se apresenta principalmente a partir do século XIX. Berman busca nas visões de Marx e Nietzsche esclarecer a condição do sujeito moderno. Para ambos as contradições tão presentes no contexto moderno e a ausência de fixidez, estabilidade são fatores fundamentais na transformação pelo qual passa também o sujeito. Para Marx, essa fluidez termina por obrigar as pessoas a se depararem consigo e com os outros, nas suas relações humanas. Na sua concepção as próprias necessidades da classe burguesa serão as responsáveis pela sua destruição, num movimento dialético e contraditório tão comum deste ambiente.

> "Todas as relações fixas, enrijecidas, com seu travo de antiguidade e veneráveis preconceitos e opiniões, foram banidas; todas as novas relações se tornam antiquadas antes que cheguem a se ossificar. Tudo o que é sólido desmancha no ar, tudo o que é sagrado é profanado, e os homens finalmente são levados a enfrentar (...) as verdadeiras condições de suas vidas e suas relações com seus companheiros humanos". (MARX apud BERMAN, 1982, p.20)

Nietzsche concorda que na modernidade tudo está impregnado de seu contrário. Ao mesmo tempo em que há abundância de possibilidades, há um total vazio de valores, e a humanidade se encontra nesse meio entre a abundância e seu vazio, entre algo e seu oposto.

Assim ele justifica a “morte de Deus”, “os ideais cristãos da integridade da alma e a aspiração à verdade levaram a implodir o próprio Cristianismo”. (BERMAN, 1982, p.21). E finalmente chegando ao século XX, o autor fala tanto do brilhantismo e da criatividade, quanto da estagnação que percebe no pensamento moderno deste século. Há um crescimento em relação ao século anterior no que diz respeito a poesia, romance, teatro, dança, arquitetura, novas disciplinas científicas, entre outros. As idéias e obras se espalharam por todo o mundo de uma maneira cada vez mais rápida. O autor estabelece uma comparação entre os séculos XIX e XX a partir do comportamento dos pensadores em ambos. Enquanto no século XIX os pensadores eram “simultaneamente entusiastas e inimigos da vida moderna, lutando desesperados contra suas ambigüidades e contradições; sua auto-ironia e suas tensões íntimas constituíam as fontes primárias de seu poder criativo” (BERMAN, 1982, p.24), os pensadores do século XX têm uma visão fechada e unilateral da modernidade. “A modernidade ou é vista com um entusiasmo cego e acrítico ou é condenada segundo uma atitude de distanciamento e indiferença neo-olímpica; em qualquer caso, é sempre concebida como um monolito fechado, que não pode ser moldado ou transformado pelo homem moderno”. (BERMAN, 1982, p.24). Dentro dessa perspectiva, a modernidade vivida no século XX necessita de uma reformulação de uma busca de entusiasmo para que possa continuar no século XXI. Citando autores como Max Weber e Herbert Marcuse, o autor firma as bases de seu argumento pessimista em relação ao século XX. A partir do pensamento Weberiano a sociedade moderna é vista como um cárcere onde habitam seres “sem espírito, sem coração, sem identidade sexual ou pessoal”, o sujeito moderno praticamente inexiste como alguém capaz de ação sobre o mundo, capaz de reagir e responder. Essa visão era compartilhada e enviesada pela classe dominante, pela aristocracia que tinha uma concepção de massa, de homem-massa, que não possuía sensibilidade, dignidade como as suas, e portanto era um absurdo que pudessem ter alguma possibilidade de governar. Quando Marcuse escreve *O homem unidimensional*, no final de 1960 essa característica de massa sem ego é levada para

um outro extremo, o extremo do consumo. Há segundo Marcuse um estado de “administração total”.

> “As massas não têm ego, nem id, suas almas são carentes de tensão interior e dinamismo; suas idéias, suas necessidades, seus dramas “não são deles mesmos”; suas vidas interiores são “inteiramente administradas”, programadas para produzir aqueles desejos que o sistema social pode satisfazer, nada além disso.”(BERMAN, 1982, p.28) E Marcuse prossegue: “O povo se auto-realiza no seu conforto; encontra sua alma em seus automóveis, seus conjuntos estereofônicos, suas casas, suas cozinhas equipadas” (MARCUSE apud BERMAN, 1982, p.28).

Por fim, Berman sugere que deve haver uma busca pelas “raízes” da modernidade no século XIX para que se possa renovar o entusiasmo e seguir adiante. “Apropriar-se das modernidades de ontem pode ser, a o mesmo tempo, uma crítica às modernidades de hoje e um ato de fé nas modernidades- e nos homens e mulheres modernos- de amanhã e do dia depois de amanhã.” (BERMAN, 1982, p.35)

2.2 Modernidade e Urbanização no Brasil

A modernidade que se configura no Brasil a partir do século XIX com a chegada da família real portuguesa, tem uma característica muito peculiar de dependência. O processo de urbanização, que é concomitante a modernização, se inicia no mesmo período e também está atrelado a uma dependência externa. Então o Brasil vive uma modernidade trazida da Europa e essa configuração tem uma relação direta com um processo anterior de colonização. Esse processo acontece lentamente e o país leva mais de um século para começar a buscar uma identidade própria. Dando um salto histórico para o século XX, nos deparamos com a primeira tentativa modernista de uma nacionalização cultural e artística no Brasil, refiro-me ao ano de 1922, com a Semana de Arte Moderna. Apesar de ter acontecido em São Paulo, que neste momento já se pretendia uma metrópole, este movimento tem uma repercussão nacional. A proposta deste evento reunia músicos, artistas plásticos e intelectuais para “atualizar” o Brasil em relação ao que já acontecia fora dele, como na Europa, e ao mesmo tempo pretendia

nacionalizar os movimentos intelectuais e artísticos, buscando uma identidade nacionalizada. Ainda neste ano alguns eventos políticos importantes também ocorreram como é o caso da criação do Partido Comunista do Brasil, o primeiro partido nacional, a primeira revolta tenentista e os cem anos de independência do Brasil.

No início da década de 1950 o país passa por um processo de metropolização e modernização forte, que pode ser mais bem observado no Sudeste, mas especificamente na cidade de São Paulo. Nesse momento surge uma forma de culto à renovação,o que gera um embate frontal com a tradição.

> "A vivência dessa tensão parece caracterizar a chamada modernidade paulistana no transcurso daqueles anos, na qual realizavam-se projetos embebidos, em geral, no espírito do "modernismo racionalista". Por essa razão as novas linguagens emergentes na São Paulo do período revelam uma ruptura, caracteristicamente moderna, com a história, expressando certa fadiga da tradição." (ARRUDA, 2001, p.12)

E as mudanças se materializaram na construção de instituições como: a Universidade de São Paulo (USP) em 1934, do Museu de Arte da cidade de São Paulo (MASP) em 1947 e do Museu de Arte Moderna (MAM) em 1948. Este processo que se inicia já na década de 1920, com os movimentos culturais, se intensifica e protagoniza momentos de mudança, debate e crítica em relação ao que está posto e ao que começa a se impor. Como bem coloca Maria Arminda:

> "Um fermento moderno borbulhava no ambiente brasileiro, cristalizado em prismas diversos, podendo significar, para muitos, o coroamento dos esforços de desenvolvimento e de construção da nação, para outros, a organização de uma sociedade aberta e democrática, e, para alguns, a emergência de uma corrente de tendências culturais avançadas. No conjunto, as diferentes acepções apontavam para a existência de forças reais de mudança, muitas vezes identificadas com uma vaga concepção de "novo" e que resultaram em rupturas de padrões já sedimentados" (ARRUDA, 2001,p.18).

O debate acerca das mudanças ocorridas aqui se dava principalmente nas instâncias intelectual e artística que em algum momento se confundiam. Nesse sentido o cinema aparece como forma bastante presente de crítica e debate dos "novos" comportamentos. O aparecimento da metrópole, a batalha entre o tradicional e o moderno, suscitavam pontos de vista díspares e

por isso mesmo estimulantes do debate. Mas uma vez a cidade de São Paulo figura como palco dos principais acontecimentos nesse sentido. Nas décadas de 1950 e mais especificamente na década de 1960, alguns acontecimentos políticos são extremamente relevantes para compreender essa modernidade dependente que se apresenta no Brasil e não consegue cumprir suas promessas virtuosas completamente. Na década de 1950 temos a primeira bienal de arte de São Paulo, idealizada por Ciccillo Matarazzo, e realizada em 1951 no espaço onde hoje funciona o MASP. Nesta mesma década, em 1954 é inaugurada a primeira grande companhia de produção cinematográfica industrial, a Vera Cruz. Já na década de 1960, um dos fatos políticos de maior importância ocorre em 1964: o golpe militar. O golpe acontece em 1964 mas tem um momento de maior endurecimento em 1968. Estes acontecimentos são "manifestações dos limites da nossa modernidade dilacerada, precipitando questões complexas e inusitadas, colocando em suspensão a possibilidade de "forjar nos trópicos este suporte de civilização moderna", segundo frase cunhada por Florestan Fernandes." (ARRUDA, 2001, p.12).

Trazendo este debate para a estrutura da cidade, vai se formando diante de nós o conjunto de ações e relações que constroem e interferem ininterruptamente nessa estrutura. As críticas aos valores e comportamentos concernentes a um comportamento urbano estão sendo construídas, discutidas, percebidas nas instâncias da própria cidade, seja nos bulevares da Paris de Baudelaire, seja nos museus de São Paulo. A fluidez da modernidade continua a permear as formas como se dão as relações humanas principalmente no ambiente urbano. Este ambiente que cada vez mais cresce e apresenta novas formas de comportamento. Daí a relevância sociológica de pensar esta estrutura e as relações que acontecem dentro dela e em seu entorno. Então podemos nos remeter a Berman, quando fala dos encontros cotidianos nas ruas das cidades como "cenas primordiais da modernidade (...) a ponto de expressar as possibilidades e ciladas fundamentais, os encantos e impasses da vida moderna"(BERMAN,1982, p.218). O cinema como uma forma de expressão eminentemente moderna, funciona como mais uma

instância de apresentação e discussão destas relações em constante modificação.O filme *São Paulo S/A* (Luiz Person, 1965), por exemplo, discute questões como a industrialização e a angústia do sujeito num processo de modernização tão rápido e intenso. Tendo a cidade de São Paulo como cenário o filme demonstra a forte industrialização que ocorre nesta cidade no início da década de 1960.

> "Em nenhum lugar, a urbanização e o crescimento industrial atingiram tal completude, o que lhe facultou alçar-se à condição de metrópole. Ao mesmo tempo, as diferentes correntes migratórias lhe haviam imprimido um ar cosmopolita; inseridas na dinâmica econômica alteravam a estratificação social, expandindo e diversificando a ocupação do espaço de que resultaram formas renovadas de sociabilidade" (ARRUDA, 2001, p.19).

Não só novas formas de sociabilidade apareciam, como novas linguagens, nova forma de reflexão. A consolidação das universidades e de uma vida universitária, os movimentos culturais e artísticos como o concretismo, o surgimento dos museus, teatros, cinemas, as bienais, intensificando as trocas culturais inclusive com o exterior. Dentro de toda essa efervescência, o cinema funciona como linguagem que busca se colocar diante dos novos contextos de forma crítica e algumas vezes com propostas revolucionárias, como no caso do cinema novo que buscava uma independência do cinema nacional e a consolidação de uma identidade nacional do cinema.

2.3 O Início da Produção Cinematográfica Brasileira

No bojo de todos estes acontecimentos o cinema vai aparecer aqui no Brasil por volta de 1896 com a chegada do cinematógrafo. A análise da trajetória do cinema no Brasil parte de dois eixos distintos, segundo Sidney Ferreira Leite, quais sejam: um eixo histórico (diacrônico) e um eixo estrutural (sincrônico). O primeiro dá conta de analisar os movimentos cinematográficos e suas especificidades, as tentativas de construir uma indústria do cinema no Brasil e verificar os principais atores dentro deste processo (diretores, produtores, atores). O

segundo procura perceber os elementos comuns aos vários momentos históricos daquela indústria, levando em consideração conceitos e categorias analíticas de várias áreas do conhecimento como: economia, sociologia e antropologia, para promover uma visão global e total da trajetória do cinema no Brasil. Partiremos de uma análise histórica seguindo o primeiro eixo para aprofundar numa abordagem estrutural mais a frente. Dois nomes são fundamentais na compreensão desta análise: Paulo Emílio Salles Gomes, ex-militante da ANL (Aliança Nacional Libertadora) e referência em crítica de cinema no Brasil, e Alex Viany, escreveu sobre cinema em periódicos no Rio de Janeiro e estudou cinema por três anos em Hollywood. Como foi colocado acima, e a partir das análises destes autores, reitera-se o momento de chegada do cinema ao Brasil, ou seja, nos fins do séc.XIX. Mas qual seria o momento exato de surgimento do cinema no Brasil? A chegada do cinematógrafo? A primeira captação de imagens em movimento? A primeira exibição pública? Quanto a esta polêmica, muito já foi dito. Sobre a precisão do surgimento, podemos partir da crítica feita por Jean-Claude Bernadet, crítico e roteirista de cinema, quanto à necessidade de se construir um mito fundador a partir de uma filmagem e não de uma exibição como é o caso dos franceses, que entendem o início do cinema a partir da primeira exibição que cobrou ingressos. No nosso caso, tomar uma filmagem como ponto de partida, demonstra uma resistência de encarar o cinema como indústria e uma apologia da definição que entende o cinema como realização de filmes. Essa visão sobre o mito fundador do cinema é problemática e vai influenciar a própria maneira de fazer cinema no Brasil, ou seja, sem uma preocupação maior com a exibição e distribuição dos filmes.

> “Em linhas gerais, o mito fundador do cinema nacional contém um dos elementos estruturais para a compreensão das dificuldades de consolidação da indústria cinematográfica no Brasil: os problemas de comunicação entre os produtores das mensagens cinematográficas, em especial os diretores dos filmes, e os receptores dessas mensagens, ou seja, os espectadores brasileiros.” (LEITE, 2005, p.23)

Podemos enxergar estas influências nas características da produção cinematográfica brasileira desde as primeiras décadas do séc. XX, quando o filme estrangeiro já aparecia como

um obstáculo central. A concorrência das produções norte americanas era a mais presente. Neste momento já havia uma proposta de construção de uma identidade nas produções nacionais e de um público para estas produções. Mas as tentativas de ações neste sentido ainda aconteciam de maneira esparsa e isolada. Entre 1907 e 1911 aconteceram as primeiras grandes produções do cinema nacional, que foram impulsionadas pela ampliação e consolidação de salas fixas de exibição, até então os filmes eram exibidos em espaços improvisados como casas noturnas por exemplo. Como apesar de forte o mercado hollywoodiano ainda não havia monopolizado as produções, os donos das salas começaram a funcionar como produtores e exibidores porque trabalhavam para atrair expectadores e estimulavam a produção de filmes brasileiros. Este período ficou conhecido como a Bela Época do cinema brasileiro. Mas como já foi colocado não durou mais de quatro anos. Foi um período muito rico e muito efêmero, como exemplos de filmes produzidos nesta época temos: *A Viúva Alegre* (1909), *Sonho de Valsa* (1910) e *Gueixa* (1909).

O final desta fase se deu de maneira brusca por volta de 1912, quando apenas um filme de ficção foi produzido no Brasil. Neste momento se consolidavam as companhias cinematográficas de grande porte, na França e nos Estados Unidos, as *majors companies* como eram chamadas. Estas companhias detinham o monopólio das grandes produções e conseqüentemente do mercado. As conseqüências foram sentidas imediatamente pelo incipiente mercado brasileiro, as relações de colaboração entre produção e distribuição se desfizeram, os incentivos à produção local cessaram. O mercado se colocou a disposição das produtoras norte-americanas. “Dessa forma, o equilíbrio entre produção, distribuição e exibição, indispensável para o funcionamento da indústria cinematográfica, deixou de existir.” (LEITE, 2005, p.24). Outra questão aparece aqui como determinante neste processo, durante a Primeira Guerra Mundial houve uma dificuldade muito grande para importar filmes virgens e máquinas de filmar, que saíam da Europa para o Brasil, portanto pode-se dizer que a decadência

da nossa produção durante este período se deve a esta dificuldade e a consolidação do mercado hollywoodiano que também foi favorecida pela crise do cinema europeu.

Neste período não havia ainda um projeto patrocinado pelo governo norte americano, então os filmes estavam empenhados em propagar o "*American way of life"*, isto é, os valores da sociedade de consumo e seus produtos. Os filmes produzidos em Hollywood passaram a ser o mais eficiente veículo de transmissão e propagação do sonho e do modelo de capitalismo norte-americano." (LEITE, 2005, p.25). Os donos de salas de exibição no Brasil passaram a firmar contratos de exclusividade com alguns dos maiores estúdios cinematográficos norte americanos, como é o caso da MGM e a Paramount. A partir destes contratos, as salas assumiam o compromisso de veicular apenas filmes norte americanos. Não havia ainda uma legislação específica que regulasse este tipo de acordo. Neste momento se formou a primeira grande rede de cinemas no Brasil: *Companhia Cinematográfica Brasileira*. Assim o cinema brasileiro via suas possibilidades de expansão cada vez mais limitadas. Com a difusão do filme de longa metragem, as possibilidades restringiram-se ainda mais para o Brasil que não dispunha da tecnologia necessária para a produção de tais filmes. A produção, distribuição e exibição de filmes norte americanos consolidou-se e expandiu-se. Os estúdios passaram a comprar e construir suas próprias salas de cinema.

> "Em suma, a aguda e sufocante conjunção de fatores internos e externos debilitou a incipiente indústria cinematográfica brasileira, inviabilizando, na prática, a produção de filmes nacionais e afetando todo o ciclo de produção, distribuição, exibição e consolidação das películas nacionais junto aos espectadores brasileiros." (LEITE, 2005, p.30)

2.4 O Cinema Brasileiro depois da crise

A primeira alternativa que a indústria cinematográfica brasileira encontrou, além de avançar tecnologicamente, foi produzir gêneros que não concorressem com a produção norte americana, ou seja, gêneros que não fossem produzidos por ela. Iniciou-se a produção de

documentários e cinejornais com a temática centrada no contexto nacional. Temas como: futebol, acontecimentos políticos e festas populares estavam presentes nestas produções. Durante toda a década de 1920 esta produção sustentou o cinema nacional, contudo ainda lhe faltavam recursos e apoio estatal. Um caminho encontrado pelos produtores era produzir filmes institucionais e com o lucro obtido neste tipo de projeto, construir filmes autorais, de ficção. Os cinejornais funcionaram como caminho para encontrar patrocínio, e essa prática denominada de cavação se consolidou no Brasil. A exibição dos cinejornais ganhou ainda mais espaço depois da obrigatoriedade da exibição do complemento nacional, e estes passaram a ser produzidos sistematicamente por produtoras importantes como a Atlântida e a Cinédia. Além dos cinejornais um outro tipo de produção teve sua importância na manutenção do cinema nacional, os chamados ciclos regionais, que se constituíam de uma concentração de produções em uma determinada região por um tempo limitado. Dois ciclos merecem menção aqui, o ciclo de Cataguases em Minas Gerais e o ciclo de Recife em Pernambuco. Estes ciclos contribuíam para difundir o cinema nacional em outras regiões fora do Sudeste, mais especificamente Rio de Janeiro e São Paulo, onde estava a maior parte da produção nacional. O ciclo mineiro foi estimulado pela economia do café que prosperava na época. O ciclo de Recife contou com a participação de jornalistas, artesãos, músicos, atores de teatro e até atletas. Este ciclo é conhecido como o de maior duração na historiografia do cinema brasileiro, funcionou entre 1922 e 1931, teve início com a fundação da produtora *Aurora Filme* em 1923. A característica fundamental da produção nacional neste período é a resistência do cinema nacional em relação às produções norte americanas.

A partir deste breve apanhado histórico sobre o surgimento do cinema no Brasil, partiremos para uma análise mais específica sobre a configuração política e social do Brasil no período que interessa para esta pesquisa, bem como os movimentos cinematográficos do Cinema Novo e Cinema da Retomada.

2.5 O Realismo no Cinema

Siegfried Kracauer

Antes de continuarmos a discussão sobre o cinema no Brasil, porém, faz-se necessário localizar os filmes que vamos trabalhar dentro da teoria do cinema. A teoria geral do cinema está pautada na verdade em duas correntes que se opõem. São elas o realismo e o formalismo. A teoria formalista é predominante de 1920 a 1935, seus principais representantes são Hugo Munsterberg, Sergei Eisenstein e Rudolf Arnheim. Segundo esta corrente o cinema deve ser construído a partir de uma realidade que será manipulada e modificada através da técnica. Para os formalistas um filme só pode ser considerado uma obra de arte quando manipulado por algum artista. A experiência cinematográfica não deve se aproximar muito da realidade, e para reiterar este distanciamento os formalistas se utilizam de elementos que fogem da percepção do real, como, por exemplo, a câmera lenta, a aceleração, a distorção de foco, entre outros, transformando o diretor no principal construtor do filme.

Já a teoria realista se posiciona no intuito de transformar o filme num conjunto de representações da vida cotidiana. Seus principais representantes são: André Bazin e Siegfried Kracauer. Iremos nos ater nestes dois teóricos para compreender melhor de que trata esta teoria e em que medida o cinema que trabalhamos aqui é influenciado pela mesma. Para os realistas os documentários são as verdadeiras obras de arte, pois quanto mais fiel ao real puder ser o filme, mais cinemático ele será. Para os realistas quanto menor for a interferência de técnicas melhor, e neste sentido o diretor não tem tanta importância quanto nos filmes formalistas.

Radicalizando alguns destes pontos de vista, Siegfried Kracauer escreve o seu *Theory of Film* em 1960. Este livro segundo Andrew:

> "Coloca diante de nós um enorme bloco homogêneo de teoria realista: direto, conscientemente acadêmico, abrangente. Desafia-nos constantemente a refutá-lo. Está cheio de auto-esclarecimentos e catálogos judiciosamente enumerados. Mais que qualquer outra teoria realista, pretende ser um argumento exaustivo, cuidadosamente planejado e padronizado." (ANDREW, 2002, p.93).

Kracauer foi jornalista de um grande jornal democrático da Alemanha, o *Frankfurter Zeitung*, e neste jornal ele escreveu sobre vários assuntos, entre eles política e cultura. Quando resolveu escrever sobre cinema, já tinha uma bagagem de livros e filmes através dos quais buscou a consistência de seu argumento. Para ele o cinema é a junção entre assunto, tratamento do assunto, matéria-prima e técnicas cinemáticas. Desta forma o cinema funcionaria como forma *sui generis* de arte, já que é em si o próprio mundo da arte e não seu imaginário. "Essa mistura é única no universo estético, pois em vez de criar um novo "mundo da arte" o veículo tende a voltar a seu material. Em vez de projetar um mundo abstrato ou imaginário, desce ao mundo material." (ANDREW, 2002, p.94). Enquanto as artes tradicionais pretendem transformar a vida a partir da transcendência, da fruição, o cinema pretende apresentar a vida como ela é.

Ao falar da estética material do cinema Kracauer se utiliza de dois domínios distintos, sendo eles: o domínio da realidade e o domínio das capacidades técnicas do cinema. O cineasta deve perceber os dois domínios e lê-los de maneira justa para que possa empregar as técnicas

adequadas a cada assunto. O cinema é tido como instrumento científico para explorar os vários tipos de realidade. O seu livro pretende dar conta de apontar quais técnicas devem ser utilizadas para cada tipo de realidade a ser registrada. Define como matéria-prima o próprio mundo visível, natural, por poder se adequar à fotografia, que é o veículo principal de construção do cinema. Captar as imagens paradas é o primeiro movimento para uma construção cinemática, dentro da perspectiva realista de Kracauer.

> "O mundo existe *como fotografado* ou fotografável, e esse mundo é a matéria-prima disponível ao cineasta. Ao se recusar a questionar as propriedades básicas (isto é, fotográficas) da cinematografia, ele rejeita irremediavelmente a teoria formativa, que demarca um mundo de diferença (e um mundo de arte em potencial) entre a realidade visível e as fotografias em movimento que a capturam de seu modo peculiar. Para eles, a fotografia é técnica; para Kracauer, é quase uma determinada parte da natureza." (ANDREW, 2002, p.95).

A fotografia é portanto o meio básico da matéria-prima do cinema, e as técnicas cinemáticas, bem como a montagem, o primeiro plano, a distorção de lente e os outros processos de construção cinemática são reconhecidos como adjacentes a este meio essencial. As propriedades técnicas não se relacionam diretamente com o conteúdo: a realidade; apenas a fotografia o faz. O assunto do cinema é o mundo fotografável, a realidade que está naturalmente disponível para o fotógrafo. Segundo o autor há uma batalha constante entre forma e conteúdo no mundo das artes, e o cinema é a primeira arte em que o conteúdo tem vantagem sobre a forma.

> "Achava que a natureza, de um lado, e o homem, de outro, convergiam no processo fotográfico, chegando a uma relação nova e íntima. Foi aqui que ele elaborou e desenvolveu seus famosos e volumosos catálogos. Enumerou antes de tudo os aspectos da natureza que têm afinidade com a fotografia e o cinema: o infinito, o espontâneo, o muito grande, o muito pequeno e assim por diante. Esses aspectos da natureza não estão disponíveis para o homem em qualquer outra forma. A natureza parecia esperar, como estava, pelo nascimento da fotografia antes de expressá-los." (ANDREW, 2002, p.97).

Nesta perspectiva o cineasta tem dois objetos e dois objetivos para cumprir. Os objetos são a realidade e o seu registro cinemático, e os objetivos seriam o registro desta realidade a partir da fotografia (meio básico), e a revelação desta mesma realidade a partir das demais propriedades

técnicas disponíveis neste veículo, sempre fiel à realidade. Mas Kracauer reconhecia que os cineastas devem ter a liberdade de demonstrar a sua própria visão sobre a realidade. Propunha um realismo humano, humanizado, um realismo de intenção e não de fato. “O cineasta não é impedido de coisa alguma, contanto que suas intenções sejam puras.” (ANDREW, 2002,p.98). Com suas próprias palavras Kracauer conclui a sua posição logicamente, ditando o comportamento esperado de um cineasta verdadeiramente realista:

> “Ele deve representar suas impressões deste ou daquele segmento da existência física do modo documental, transferir imagens de alucinação ou imagens mentais para a tela, abandonar-se à demonstração de padrões rítmicos, narrar uma história de interesse humano etc. Todos esses esforços criativos estão de acordo com a abordagem cinemática, contanto que favoreçam, de um modo ou de outro, a relação substantiva do veículo com nosso mundo visível. [...] Tudo depende do “equilíbrio” correto entre a tendência realista e a tendência formativa; e as duas tendências estão bem equilibradas se a última não tenta subjugar a primeira, mas acaba seguindo sua liderança.” (KRACAUER apud ANDREW, 2002,p.98)

Esse trecho deixa muito claro a visão do autor sobre a supremacia da teoria realista em relação à teoria formativa.

Apesar de parecer e se comportar radicalmente em muitos pontos, Kracauer busca afastar-se dos extremos em busca daquilo que os seus princípios teóricos apontam. Não fala, por exemplo, sobre os cinejornais e o *cinema-vérité*. Vai buscar no enredo a base estética do cinema. O filme de enredo coloca em ação um assunto e envolvimento que atraem e mantém uma platéia promovendo experiências complexas, que contemplam uma participação relevante do espectador. O equilíbrio poderia ser encontrado entre o documentário e o filme de enredo, já que o primeiro segue a natureza e o segundo tenta dar à natureza uma forma humana. Ele subdivide o filme de enredo em três categorias: o filme teatral, a adaptação e a história inventada, e cada uma delas tem uma relação diferente com a realidade, como o próprio nome sugere. E nesse momento ele defende que seria seu gênero cinemático ideal: o enredo encontrado.

> “Quando você olha por tempo suficientemente longo para a superfície de um rio ou lago, vai detectar na água determinados padrões que podem ter sido produzidos por uma brisa ou redemoinho. Os enredos encontrados são de natureza de tais padrões. Descobertos em vez de inventados, são inseparáveis dos filmes com intenções documentais. Desse modo, são mais capazes de satisfazer a demanda pelo enredo que “reemerge da tumba do filme sem enredo” (KRACAUER, apud ANDREW, 2002, p.104)

Mas ressalta ainda que o cinema atrai naturalmente alguns tipos de conteúdo, enquanto outros não.

Como vê no cinema um caráter científico, o autor busca analisar de que maneira o cinema contribui cientificamente para a análise da realidade. Para ele a ciência fracassa em virtude de seu constante mergulho na abstração. A ciência busca aprofundar e analisar as coisas do mundo de tal forma que encontre leis superiores que justifiquem e controlem a existência das coisas. Nesse afã de compreensão nos perdemos em meio as várias perspectivas e fenômenos.

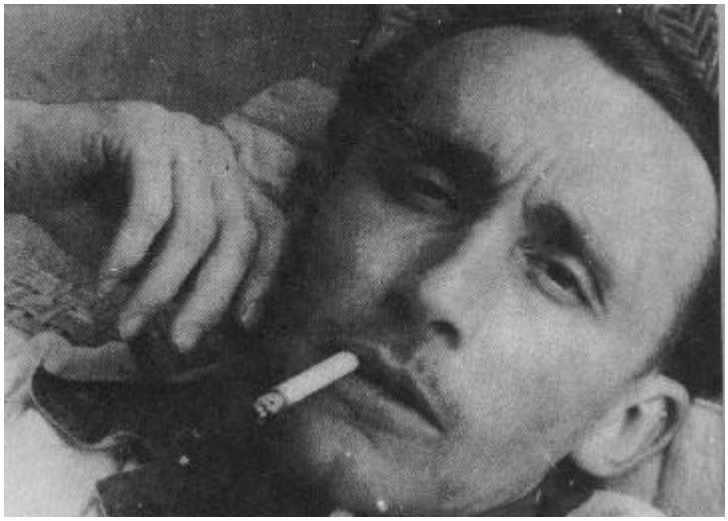
> “Porque sempre considera as coisas de um ponto de vista abstrato, a ciência capacitou-nos a lidar facilmente com os fenômenos (nossos instrumentos tecnológicos são uma óbvia medida disso), mas perdemos o senso de “coisa” das coisas. Os fenômenos com que nos confrontamos não são avaliados em si mesmos, mas apenas na medida em que participam de amplos padrões em nossas mentes ou nas “mentes” de nossos computadores. Sem qualquer crença unificadora, estamos vivendo num mundo fragmentado de padrões intersecsionados, tocando escassamente o universo físico que esses padrões supostamente deveriam explicar (ANDREW, 2002, p.106/107)

Essa passagem resume bem o pensamento de Kracauer sobre a ciência e sobre como o cinema deveria ser científico e elucidar questões complexas da realidade. A arte deveria ter o papel de ressintonizar o homem e a natureza, o que seria uma forma anticientífica já que se afasta da abstração. Para o autor a arte fracassa nesta tarefa ao atuar no abstracionismo da cultura. Ele criticava as ideologias porque acreditava que o homem ao se deparar com a experiência real poderia moldar a sua vida real. Daí a sua visão de que a ciência deveria nos trazer compreensão, mas nos coloca preocupados com a abstração das coisas, deixando para os processos de

mediação da história, como a fotografia e o cinema (vistos como arte e ciência), nos fazer enxergar as coisas de maneira a nos apropriarmos delas e da nossa existência no mundo.

Kracauer foi duramente criticado e seus argumentos iniciais não permaneceram consistentes. Não foram comprovadas as três premissas defendidas por ele, apesar dos inúmeros exemplos dados. Estas premissas consistiam em:

> "1- que o cinema é mais um produto da fotografia do que dos processos de montagem ou outros processos formativos; 2- que a fotografia é em primeiro lugar e antes de tudo um processo ligado aos objetos que registra, em vez de um processo que transforma esses objetos; 3-que o cinema deve, em conseqüência, servir aos objetos e eventos que seus equipamentos permitem capturar; isto é, que deveria ser formalmente (seu termo é "composicionalmente") realista porque é imagisticamente realista." (ANDREW, 2002, p.109).



André Bazin

O segundo teórico que vamos utilizar para compreender melhor o realismo no cinema é o francês André Bazin. Este foi o primeiro crítico a desafiar a teoria formativa do cinema. Foi o fundador, junto com Jacques Doniol-Valcroze da mais importante publicação crítica da história do cinema: *Cahiers Du Cinema*,em 1951. A partir desta publicação, Bazin foi procurado por muitos cineastas e jovens críticos como: François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rhomer, Pierre Kast e Claude Chabrol, e construiu a base de uma corrente crítica do cinema. Estes mesmos cineastas e críticos criariam mais tarde o movimento influente da

Nouvelle Vague. Diferente de Kracauer que acumulou uma bagagem e depois buscou escrever, Bazin escrevia de maneira mais dinâmica, ao mesmo tempo em que discutia com outros críticos e assistia a filmes. Seu método é bem mais fragmentado. "O procedimento normal de Bazin era assistir ao filme com muita atenção, apreciando seus valores comerciais e notando suas dificuldades ou contradições. Então imaginaria "o tipo" de filme que era ou estava tentando ser, colocando-o num gênero ou fabricando um novo gênero para ele." (ANDREW, 2002, p.114). Para este autor o cinema só poderá atingir sua plentiude sendo a arte da realidade, proclamando a dependência do cinema com a realidade. Buscou esclarecer sempre o que compreendia como realidade. Para ele o realismo do cinema "não é certamente o realismo do assunto ou o realismo da expressão, mas o realismo do espaço, sem o qual os filmes não se transformam em cinema." (BAZIN apud ANDREW,2002, p.115).

Mas este princípio não esclarece na prática o que é o realismo no cinema, já que parte de uma característica física do realismo que não leva em conta o espectador. O seu segundo princípio é mais voltado para a experiência no cinema e pode ser entendida como uma teoria psicológica do realismo. Como fica claro neste trecho:

> "Pela primeira vez, entre os objetos originários e sua reprodução intervém apenas a instrumentalidade de um agente não-vivo. Pela primeira vez, a imagem do mundo é formada automaticamente sem a intervenção criativa do homem. [...] Todas as artes baseiam-se na presença do homem, apenas a fotografia tira vantagem de sua ausência. A fotografia afeta-nos como um fenômeno da natureza, como uma flor ou um floco de neve cujas origens vegetais ou terrestres são parte inseparável de sua beleza" (BAZIN apud ANDREW, 2002, p.116).

Segundo Bazin o cinema nos confronta com duas sensações realistas diferentes: ao registrar o espaço dos objetos e entre eles e depois porque este registro é feito de forma automática, não-humana. Para ele, diferente de Kracauer a matéria-prima do cinema não é a realidade em si, mas o desenho deixado por ela no celulóide. Por dois motivos concretos ele justifica sua teoria. Primeiro porque os desenhos estão geneticamente ligados à realidade que espelham e depois porque são compreensíveis, sem necessidade de serem decifrados, como

impressões digitais. Já as fotografias funcionam como extensão de nossa própria visão cotidiana.

> "Não apenas o mundo faz um desenho de si mesmo no cinema , quase nos duplica a sua realidade visual. O cinema então coloca-se ao lado do mundo, parecendo exatamente o mundo. Apesar de ser incorreto falar de "realidade" aparecendo na tela, Bazin providenciou um termo mais exato, emprestado da geometria. O cinema, disse, é a assíntota da realidade, movimentando-se cada vez mais perto dela, para sempre dependente dela."

Assim compreendemos que a matéria prima em Bazin é feita para dar significado através de modos cinemáticos e não uma realidade em si. E ele estabelece também uma diferença entre o significado, que seria o resultado do estilo e a significação como o resultado da forma. A proposta realista no cinema para Bazin pode ser definida da seguinte maneira: "a disposição de procurar e apresentar a significação que se encontra em objetos por meio dos objetos a que dizem respeito em vez de usar esses objetos para passar uma idéia que não lhes é implícita." (ANDREW, 2002, p.121).

O cineasta se utiliza da realidade empírica para obter seus objetivos pessoais, ou explora a realidade empírica por sua conta e risco. Da primeira forma ele transforma a realidade empírica em signos que podem mostrar ou criar uma verdade estética e da segunda forma o cineasta nos aproxima dos acontecimentos filmados "procurando a significação de uma cena em algum lugar nos desenhos sem enfeites que ela deixou no celulóide". (ANDREW, 2002, p.121).

Assim, Bazin difere dos teóricos do cinema tradicional de maneira fundamental. Primeiro, porque estabelece um objetivo do cinema que está fora de uma concepção convencional de arte, "o cinema como um novo sentido, confiável como nossos sentidos naturais, dando-nos um conhecimento da realidade empírica de outro modo indisponível" (ANDREW, 2002, P.122), e depois porque acredita que a linguagem cinematográfica inclui "todas as possibilidades de imagens sem adornos e da cena não montada." (ANDREW, 2002, P.122).

"Assim, Bazin viu o problema de modo muito simples: ao tentar fazer um filme significativo, o cineasta deve confrontar a realidade crua de seu material com sua própria capacidade de abstração." (ANDREW, 2002, 122). A partir desta confrontação resultarão a forma e o estilo do filme. Esta confrontação pode ser observada de maneira mais clara em duas situações específicas: na plasticidade, ou seja, qualidade da imagem e na montagem, ou seja, ordenamentos dessas imagens. Nesse sentido ele enfatiza a diferença fundamental entre o cinema e o teatro. Defende em sua analogia que "a força do teatro é centrípeta, com tudo funcionando para levar o espectador, como uma traça, para dentro do espiral de luz. A força do cinema é, ao contrário, centrífuga, jogando o interesse num mundo limitado, escuro, que a câmera constantemente se esforça para iluminar."(ANDREW, 2002, p.124). Ou em suas próprias palavras:

" "o teatro", diz Baudelaire, " é um candelabro de cristal". Instalados a oferecer como comparação um símbolo diferente desse objeto artificial semelhante ao cristal, brilhante, intricado e circular, que refrata a luz que gira em redor do seu centro e nos torna prisioneiros de sua auréola, podíamos dizer, sobre o cinema, que é um pequeno foco de luz do laterninha movimentando-se como um cometa incerto através da noite da nossa alucinação, do difuso espaço sem forma ou fronteiras que cerca a tela (BAZIN apud ANDREW,2002, p.124)

Bazin conclui o seu raciocínio colocando-se sobre a visão que deveria ter um artista, ou quais os fatores que deveriam interferir nessa visão. Ele conclui que "a visão de um artista deveria ser determinada pela seleção que ele faz da realidade, não por sua transformação dessa realidade". (ANDREW, 2002, p.127)

3 TRANSFORMAÇÕES NO BRASIL PÓS-GUERRA

3.1 O Estado Novo e o Cinema

Getúlio Vargas- Presidente símbolo do Estado Novo.

Nos primeiros anos após a segunda guerra mundial o Brasil viveu modificações políticas, econômicas e culturais. Notadamente, como foi colocado no capítulo primeiro, a região sudeste e a cidade de São Paulo estiveram bastante presentes nestas modificações. Dentro do quadro que havia se estabelecido politicamente no país com a criação e implantação do Estado Novo (1937- 1945), o cinema passa a ser utilizado pelo estado como meio de divulgação e propaganda da nova forma de governo que se estabelecia. O estado investiu recursos para a produção de curta- metragens direcionados para a promoção do mesmo e para reforçar uma forma de pensar conservadora e tradicionalista. Um dos exemplos que comprovam esta afirmação é a criação do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), órgão estatal que

trabalhava na produção de filmes que pudessem atender as necessidades governistas. O DIP também tinha como atribuições "sistematizar a propaganda e exercer o poder de censura aos meios de comunicação" (LEITE, 2005, p.41). Foi um órgão muito importante porque "materializou o grande esforço empreendido durante o Estado Novo: controlar os instrumentos necessários à construção e à implementação de um projeto político-ideológico que se afirmasse como socialmente dominante" (LEITE, 2005, p.41). Havia nesse sentido uma forte relação entre o estado, o poder público e a sociedade, inclusive numa esfera cultural, já que o DIP atuava nesta esfera, com a produção cinematográfica, rádio e imprensa. O estado pretendia criar uma imagem harmônica e linear nos mais variados âmbitos da sociedade, fortalecendo a imagem de um estado justo e protetor, de um projeto político consistente, sem falhas ou desavenças. "Nessa perspectiva, os pesos dos equívocos e conflitos do passado foram obliterados; a sociedade brasileira, antes dividida e heterogênea, encontrou no Estado Novo o caminho para a paz, a tranqüilidade e o equilíbrio" (LEITE, 2005, p.42). Getúlio Vargas era o líder desta nova sociedade e muita propaganda era feita em torno de seu carisma e de seus feitos políticos. Getúlio era um presidente popular e populista, que alicerçava seu discurso numa perspectiva de líder, de cérebro que mantém a sociedade pelo controle, mas que por outro lado, está próximo de todos aqueles menos favorecidos, chegando a receber o título de "pai dos pobres". Os meios de comunicação foram solicitados e deram uma forte contribuição na construção desta imagem, como algumas biografias que foram publicadas na época. É o caso de *Getúlio Vargas e a inteligência nacional* de Joraci Camargo. Durante o seu governo a produção cinematográfica foi estimulada pela produção do DIP, e porque o governo acreditava em produções de "caráter construtivo", então os filmes com um teor histórico, que privilegiassem a construção de uma cultura e identidade nacionais eram incentivados pelo estado.

O Estado Novo apesar de todo esse trabalho de incentivo a produção cultural e notadamente ao cinema também agiu de maneira contrária quando implantou a censura. Na

verdade a censura para filmes no Brasil já existia desde 1932, quando foi criado um serviço de censura pelo governo provisório, em 1934 a censura cinematográfica transforma-se numa atribuição do DPDC (Departamento de Propaganda e Difusão Cultural) e finalmente em 1939 é assumido como atribuição do DIP. No governo Vargas foram fixadas as leis mais rígidas de censura cinematográfica, mais especificamente na constituição de 1937. A partir deste momento o estado passava a ter plenos poderes no controle das mensagens veiculadas pelo cinema. A partir de 1940 o estado publicava no diário oficial, listas com os nomes dos filmes, peças teatrais e programas de rádio censurados. Um dos filmes que foi censurado na época por conter cenas subversivas foi *O Grande Ditador* de Charles Chaplin. O filme foi vetado pelo DIP que alegava o enquadramento do filme no "postulado da censura brasileira segundo o qual deveriam ser censuradas as películas que divulgassem ou induzissem aos maus costumes, especialmente o incitamento contra a ordem pública e as autoridades constituídas, nacionais ou de nações amigas" (LEITE, 2005, p.51). Nestes termos o filme foi considerado comunista e desmoralizante das Forças Armadas e dos militares.

3.2 Urbanização e Cinema Industrial no Brasil

Cena do Filme São Paulo S/A

Na sequência destes acontecimentos vamos assistir ao fim da Segunda Guerra Mundial, em 1945, um acontecimento que vai gerar modificações substanciais no mundo ocidental. A Europa é o lugar mais atingido, mas os ecos de uma guerra como esta se fazem sentir em outros continentes. Enquanto se buscava uma reconstrução a partir das ruínas na Europa, no Brasil sentiam-se os efeitos de uma modernização que envolvia a urbanização e transformações culturais. A partir deste momento as grandes cidades passam por processos de redefinição do espaço e das funções urbanas. Haviam novos arranjos políticos, econômicos e sociais se apresentando agora. O período que se denomina de pós-guerra no Brasil refere-se aos anos compreendidos entre 1945 e 1964. Getúlio Vargas permanecia no poder, mesmo depois de ter sofrido tentativas de golpe, como foi o caso da Intetona Comunista, promovida pela ANL (Aliança Nacional Libertadora). E ainda no seu governo percebemos o início do industrialismo

no Brasil, como o 2º ciclo da borracha em 1942, que empregou mais de 50 mil pessoas na extração de látex para fornecer aos EUA durante a Segunda Guerra Mundial. Getúlio é deposto em 1945 e volta ao poder em 1951, e nesta nova etapa ele propõe a criação da Eletrobrás e da Petrobrás. Só é possível a inauguração da Petrobrás em seu governo, em 1953. A Eletrobrás só será inaugurada em 1962 já no governo de João Goulart. Com a criação destas e de outras grandes indústrias e com a chegada de multinacionais, como as montadoras de automóveis, o país entra num ritmo de desenvolvimento industrial frenético promovendo um rápido crescimento das cidades e uma maior concentração populacional naquelas que já tinham médio ou grande porte. Um dos mais importantes presidentes neste sentido foi Juscelino Kubitschek, que criou PND (Plano Nacional de Desenvolvimento), com o seguinte lema: "Cinquenta anos em cinco". Entre outros feitos, em seu governo foi construída e inaugurada uma nova capital para o Brasil, Brasília, aumentou-se a produção de petróleo, a indústria automobilística instalou-se em São Paulo e o país abriu-se ao capital estrangeiro. Com todas estas mudanças as formas das cidades começam a se modificar. O caso de São Paulo é talvez o mais gritante. Por ter sediado a instalação de indústrias automobilísticas a cidade cresce, aumentam as ofertas de emprego e o poder aquisitivo da classe média. "Alterava-se o ritmo da vida urbana e a antiga cidade, moldada na dinâmica da economia cafeeira, apresentava-se com renovado layout, pontilhado pelas chaminés" (ARRUDA, 2001, p.52).

> "A economia paulista ancorava-se em condições extremamente favoráveis para seu pleno desenvolvimento, ampliando poderosamente sua capacidade de acumulação por via da integração das atividades cafeeiras, da agricultura variada, da rede introvertida dos transportes, da diversificação do pequeno comércio varejista ao grande atacado, pelo sistema bancário e, sobretudo, pela potencialidade no setor industrial" (ARRUDA, 2001, p.53)

Diante do novo cenário que começava a se desenhar no fim da década de 1940 e início de 1950, começa a se formar um novo contorno no cinema brasileiro, que se pretendia industrial neste momento. A Atlântida, produtora de filmes carioca, obteve êxito em suas produções, principalmente depois da obrigatoriedade da exibição de longas-metragens nacionais,

institucionalizada em 1946. Esta produtora representava o embrião de uma indústria cinematográfica no país, e tinha como uma das premissas em seu manifesto a natureza industrial do cinema: "O cinema tem uma natureza industrial e representa o progresso, pois propicia avanços nos campos da técnica, das finanças e comercial" (LEITE, 2005, p.69). Apesar de incipiente, e artesanal, se é permitida esta palavra para falar de cinema, a Atlândida tem sua importância como início de uma proposta de cinema industrial. Por seu êxito econômico, a Atlântida chamou a atenção de Luís Severiano Ribeiro, um empresário do ramo, que se tornou acionista majoritário da produtora. A Atlântida promovia a produção, exibição e distribuição de filmes, e passou a investir em filmes que não estivessem vinculados necessariamente a alguma época do ano, como o carnaval que foi tema de muitos filmes, havia uma preocupação em produzir filmes que pudessem ser vistos ao longo do ano. Estes filmes tiveram uma boa recepção do público e ficaram conhecidos como filmes de meio-de-ano. Uma dupla de atores se consagrou no cinema produzido neste período: Oscarito e Grande Otelo. Constituiu-se um filão com as paródias de produções hollywoodianas e comédias carnavalescas. Dentre as comédias de maior sucesso podemos citar: *O fantasma por acaso* (1946), *Falta alguém no manicômio* (1948) e *Aviso aos navegantes* (1950), e como paródias podemos citar: *Matar ou correr* e *Nem Sansão, nem Dalila* ambos de 1954. Estas produções começam a perder o vigor nos fins da década de 1950, quando já soam anacrônicas diante do cenário fortemente industrializado e urbanizado. Outro fator que contribui para a perda de interesse do público em relação ao cinema é o surgimento em 1950 da televisão. O novo meio de comunicação passou a contratar a maior parte dos artistas que compunham o cinema e o rádio para formar seus quadros artísticos. Na década de 1960 esse fenômeno será percebido de maneira mais veemente, pois se firmam as primeiras emissoras televisivas do país, quais sejam: Tupi, Record, Excelsior e Globo.

Outra companhia cinematográfica bastante importante no surgimento do cinema industrial brasileiro é a Vera Cruz que foi fundada em 1949 por dois empresários: Francisco Matarazzo Sobrinho e Franco Zampari. A emergência da Vera Cruz estava diretamente ligada a uma efervescência cultural na cidade de São Paulo. No afã de ser vista como grande metrópole cosmopolita e não mais como sociedade provinciana, a burguesia paulistana investiu fortemente na atividade cultural da cidade.

> "A fração mais moderna da burguesia industrial da cidade esteve intimamente ligada à promoção da cultura, quer construindo instituições, como o MAM de São Paulo, criado por Francisco Matarazzo Sobrinho, o Cicillo, o MASP, por Assis Chateaubriand, o TBC, por Franco Zampari, engenheiro das indústrias Matarazzo, e a Vera Cruz, novamente por Cicillo Matarazzo, quer através do exercício do mecenato, apoiando artistas, doando obras, comprando peças artísticas" (ARRUDA, 2001, p.42).

Além da Vera Cruz, outras cinco companhias foram criadas no mesmo período: Maristela, Kino, Multifilmes, Cinedistri e Brasil. A proposta da Vera Cruz era produzir um cinema com características brasileiras e a qualidade das produções européias e norte americanas. A Maristela Filmes, que foi fundada por Mário Boeris Audrá Jr. Em 1950, tinha uma proposta baseada no neo-realismo italiano, queria produzir filmes de baixo custo e lucrar no mercado externo, a mesma proposta adotada pelos italianos no pós-guerra. Esta produtora revelou cineastas importantes como é o caso de Nelson Pereira dos Santos e Luís Sérgio Person. A Maristela fechou em 1958 porque não conseguiu competir com o monopólio norte americano e suas produções ficaram inviáveis financeiramente.

Ainda neste momento foi instalada a primeira rede de televisão nacional, a TV Tupi. O cinema assume aqui uma nova característica dentro do cenário nacional, sendo visto não mais como um entretenimento, mas como "uma manifestação cultural respeitável que deveria merecer maior atenção" (LEITE, 2005, p.76). A Vera Cruz tinha a pretensão de produzir um cinema com o padrão estético hollywoodiano, mas não tinha condições financeiras de contratar profissionais norte americanos, portanto, recorreu aos profissionais europeus que

eram tecnicamente qualificados e não tinham salários tão altos, visto que a Europa havia sido destruída durante a recém terminada Segunda Guerra Mundial. Para estar no comando da companhia cinematográfica, foi convidado Alberto Cavalcanti, cineasta que tinha projeção internacional e estava fora do Brasil há alguns anos. A proposta era fazer filmes com qualidade e quantidade, diferenciando-se das produções da Atlântida, consideradas vulgares. Os filmes da chanchada eram repudiados pelos diretores da Vera Cruz, principalmente pelo seu tom popularesco, e nesse sentido, se usa a palavra popularesco num tom pejorativo. As produções da Vera Cruz estavam dispostas a fazer algo, que segundo eles, ainda não havia sido feito no país e de início se colocavam diametralmente contrários ao formato das produções da Atlântida. A partir da fundação da Vera Cruz torna-se real um processo de estruturação industrial da produção cinematográfica brasileira.

> "A Vera Cruz procurou investir em outra seara, pois, aos olhos da elite paulistana que a dirigia, o cinema nacional não deveria continuar levando para as telas um país mulato, atrasado e festivo que não correspondia às aspirações estéticas e culturais dessa elite. Nessa ótica, seus esforços deveriam se concentrar na produção de um cinema "sério", caracterizado pelo rigor técnico e baseado nos dramas pequeno-burgueses" (LEITE, 2005, p.78).

Para tanto as produções da Vera Cruz custavam bem mais caro do que as produções da Atlântida, um filme da Vera Cruz chegava a custar até dez vezes mais do que um filme produzido pela Atlântida. Para distribuir seus filmes a companhia contratou companhias norte americanas como a Columbia Pictures. A companhia investiu na produção simultânea de gêneros variados como: comédia, policial, caipira e drama histórico. Seu primeiro filme foi lançado em 1950 e chamava-se *Caiçara.* Foi dirigido por Adolfo Celi, este filme chegou aos cinemas com toda a pompa e circunstância, anunciando-se como o precursor de uma indústria cinematográfica brasileira. Uma matéria publicada num jornal chamado *Folha da Manhã* corrobora com esta proposta: "Nasce no Brasil a indústria cinematográfica" (Jornal da Manhã apud LEITE, 2005, p.79). Porém a recepção não foi das melhores, tanto o público quanto a crítica receberam o filme com certa frieza. Já *Sinhá Moça* é um título de sucesso na companhia,

dirigido por Tom Payne em 1953. O filme segue a proposta hollywoodiana de ter "história, aventura, romance e *happy end*", e consegue uma boa aceitação. Outros momentos de prosperidade na Vera Cruz foram marcados pelos filmes de comédia, dirigidos por Abílio Pereira de Almeida, como *Sai da Frente,* lançado em 1952. Este filme contribuiu para apresentar ao país um ator que viria a se transformar em fenômeno do cinema nacional: Mazzaropi. Este estilo exigia muito menos financeiramente, mas a produtora tinha projetos mais ambiciosos, e em pouco tempo passou a ter problemas financeiros, visto que o retorno dos investimentos nos filmes acontecia de maneira lenta, e mesmo com sucesso de bilheteria a Vera Cruz passou a tomar empréstimos de valores altos a curtos prazos, até culminar em sua falência. O filme de maior sucesso da história da Vera Cruz chama-se *O Cangaceiro,* tem direção de Lima Barreto e foi lançado em 1953. *O Canganceiro* foi ovacionado no Brasil e em outros países, foi assistido por mais de 800 mil espectadores só no Brasil, ganhou o prêmio de melhor filme de aventura e menção especial pela música *Muié rendeira* no festival de Cannes de 1953, e foi exibido em 23 países. Um dos maiores obstáculos para a sustentação da produtora era sem dúvida a distribuição, que estava nas mãos de estúdios norte-americanos. Desta forma fica claro que o sucesso de uma companhia cinematográfica depende não só da qualidade de seus filmes e do sucesso da bilheteria.

O fim da Vera Cruz demonstrou que havia possibilidades diferentes para o cinema brasileiro, mas que para serem executadas seria necessário muito esforço e uma boa dose de segurança financeira. Como bem coloca Leite, esse período foi marcado pelo surgimento de novas idéias e propostas para o cinema nacional:

> "A segunda metade da década de 1950 assistiu à emergência de novas idéias, novas ideologias e novas perspectivas. Assim, estava aberto o horizonte para o aparecimento de novos projetos, capazes de levar para as telas de cinema do país, por meio de novas propostas temáticas e narrativas cinematográficas mais originais e mais engajadas com a realidade social do país. De fato pode-se se sustentar que emergiu um ambiente favorável à ruptura radical na história do cinema nacional." (LEITE, 2005, p.88)

Os debates que se seguiram buscavam alternativas para uma produção nacional que pudesse se sustentar diante da hegemonia hollywoodiana. Para isso havia uma tendência de buscar o apoio do estado para a produção nacional e "definir uma trajetória autônoma para o cinema brasileiro, cuja base seria o próprio desenvolvimento independente do sistema capitalista no Brasil, isto é, o aprofundamento dos parâmetros da política desenvolvimentista levada a cabo pelo governo Kubitschek" (LEITE, 2005, 92). Uma produção bastante significativa deste período foi o filme *Rio, 40 graus* de Nelson Pereira dos Santos, foi lançado em 1955 e produzido por uma cooperativa que reunia atores, o diretor e técnicos. O filme tem um impacto muito grande, visto que é lançado num momento de grande comoção no Brasil em virtude do suicídio do presidente Getúlio Vargas. A censura tentou vetar sua exibição, mas foi vencida por um grupo de críticos e cineastas que protestou. O diretor Nelson Pereira dos Santos era muito engajado politicamente e participava ativamente dos debates, escrevendo artigos, participando de congressos e defendendo a idéias sobre a forma de levar para o cinema a realidade do povo brasileiro. "Além de ser uma síntese das diferentes aspirações que caracterizam o momento cinematográfico brasileiro do período, *Rio, 40 graus* foi uma das principais fontes de inspiração para o movimento cinemanovista que eclodiu no final da década de 1950" (LEITE, 2005, p.95).

3.3 O Cinema Novo

Glauber Rocha-Ícone do Cinema Novo

O movimento que ficou conhecido como Cinema Novo se dá dentro de um contexto onde aparecem os Centros Populares de Cultura (CPC) da UNE (União Nacional dos Estudantes) e os primeiros cineclubes. Havia uma inquietação comum aos jovens estudantes deste momento que estavam dentro de uma lógica ideológica de engajamento esquerdista. Aquele que se apresentava como um dos maiores incômodos era a necessidade de afirmação de uma identidade nacional, um caráter nacional que fosse comum aos vários âmbitos do país, além disso a luta de classes, os interesses materiais e políticos que norteavam o país em meio a tantas modificações que aconteciam cultural e politicamente no Brasil do período.

> "A situação social e política do país, o desenvolvimento das esquerdas e das idéias nacional-desenvolvimentistas, a retomada da produção cinematográfica brasileira após a quase estagnação dos anos 40, o projeto da Vera Cruz, a valorização do cinema como produção cultural "digna", a divulgação do ideário do neo-realismo italiano, a preocupação crescente das elites culturais brasileiras com o cinema levam a discussão sobre cinema no Brasil a adquirir uma originalidade que não tinha na primeira metade do século e a se politizar fortemente. Neste contexto, a idéias de "nacional" e de "popular" se imbricam uma na outra, o que não acontecia anteriormente. (GALVÃO e BERNADET, 1983, p.62)

O pressuposto maior para o Cinema Novo foi justamente o horizonte de liberação nacional, seguido de movimentos culturais na América Latina e no Brasil, num contexto internacional onde se fazia necessária uma afirmação de nação como referência. Este cinema buscava se inserir no mercado sendo ao mesmo tempo sua negação e seu questionamento. Buscava uma inserção na indústria cultural problematizando-a e se engajando politicamente, demonstrando uma posição que se pretendia transformadora. Para tanto adotou uma estética revolucionária, diferente da proposta hollywoodiana. “Nesse aspecto parece consensual que uma das principais heranças dos diretores filiados ao movimento cinemanovista foi a ousadia em defender e colocar em prática a liberdade de criação artística e deixar em plano subalterno os interesses do cinema comercial” (LEITE, 2005, p.96).

Dentro da proposta do Cinema Novo a discussão sobre o nacional e o popular é fundamental e se faz bastante presente, principalmente no início da década de 1950. Havia uma busca por produções que refletissem uma realidade, um caráter e uma cultura tipicamente brasileiros e voltados para o povo. Nesse sentido se relacionam diretamente a questão econômica e a questão cultural, como coloca Nelson Pereira dos Santos: “É o cosmopolitismo demonstrado pelas classes dominantes no terreno político-econômico que determina o influxo de idéias antinacionais na cultura e nas artes” (Fundamentos apud GALVÃO e BERNADET, 1983, p.69). Então os filmes que se opunham a esta burguesia, a este cosmopolitismo que estaria atrelado ao imperialismo americano, eram considerados antiburgueses. Eram vistos como obstáculos para a consolidação de uma subserviência internacional no âmbito cultural. “Quer dizer, a luta de classes existe e o cinema é um momento dela.” (GALVÃO e BERNADET, 1983, p.70). O filme popular tinha, portanto, o dever de apresentar um reflexo do povo e seus costumes, deveria ter uma característica didática e funcionar como fator educativo. Ao se ver na tela o público se identificaria e reforçaria a sua identidade nacional. O público é construído a partir da temática do filme.

> "O conteúdo é fator preponderante para a aceitação do filme pelo público. As bilheterias dizem que o público brasileiro em primeiro lugar aprecia histórias dos filmes brasileiros, pois ele fica na expectativa de ver na tela sua vida, seus costumes. Como o povo brasileiro é muito patriótico ele quer conteúdos de características nacionais." (SANTOS apud GALVÃO e BERNADET, 1983, p.74)

E só a partir desta identificação se pode conquistar o mercado, pois mesmo assumindo características tipicamente nacionais, os filmes podem ser compreendidos de maneira universal. O cotidiano e as vivências que nele ocorrem são universais. A construção do conteúdo, da mensagem que se deseja passar está no argumento do filme que deve ser elaborado por brasileiros para que não se perca esse caráter nacional. Já a forma não recebe a mesma atenção na discussão, comenta-se apenas que deve funcionar como o tratamento dado ao argumento. E essa forma deve ter um sentido nacional. Estas questões de forma e conteúdo estão atreladas ainda a indústria e a arte. Para alguns ideólogos do movimento não seria possível realizar uma "forma-conteúdo/arte", sem uma "forma-conteúdo/indústria". Mas a indústria proposta aqui refere-se a uma indústria voltada para os interesses do povo. "Uma indústria que não tenha como objetivo o lucro ("propósitos egoístas e meramente utilitários"), mas a educação do povo, a idéia é esta"(GALVÃO e BERNADET, 1983, p.82). Por se verem na posição de "protetores" da população, os ideólogos deste projeto não percebem a imposição ideológica de que está imbuído o seu discurso. Quando se insiste na questão do nacional e do popular como temáticas obrigatórias dos filmes produzidos aqui. O cinema brasileiro tem uma função clara, a de

> "explicar o povo a ele próprio. E nesta tarefa, além de "educativo" e "realista", o cinema brasileiro tem de ser "funcional", e ainda "um cinema industrializado em sua produção e sem artifícios nem mistificações". Um cinema "industrial" que seja politicamente empenhado (GALVÃO e BERNADET, 1983, p.83).

O Cinema Novo estabelece uma relação com o Estado no sentido de buscar um apoio que julga obrigatório, mas que venha sem interferências na construção dos filmes. O estado deve atuar amparando a produção, mas sem deter controle sobre ela. A criação do Instituto Nacional de Cinema, por exemplo, um projeto do governo Vargas, é duramente criticado por

não ser democrático. Então o cerne do debate é que deveria haver um apoio estatal que não orientasse ou controlasse a produção. A produção cultural deve receber o apoio estatal, mas sem a sua intervenção. Chega-se a comparar a indústria cinematográfica com a indústria de base, como a do petróleo. "No caso do cinema a refinaria corresponde à distribuição (...) O objetivo a ser alcançado me parece claro: a nacionalização do comércio exterior em matéria cinematográfica." (GOMES apud GALVÃO e BERNADET, 1983, p.85).

Sobre as influências do movimento, a mais forte delas é a de movimentos do cinema europeu como o neo-realismo italiano e a *nouvelle vague*. Deste último a principal característica assumida herdada foi a apologia aos autores, onde os diretores apareciam como os verdadeiros autores de seus filmes. Podia- se reconhecer um filme pelo seu diretor, o filme tinha uma assinatura, assim como outras obras artísticas. O fato de produzir filmes com baixo orçamento era influência de ambas as escolas, mas o fato de fazer imagens rápidas com câmeras leves também vem da escola francesa, notadamente do cineasta Jean- Luc Godard. O cinema, como já foi colocado anteriormente, era visto pelos cinemanovistas como um instrumento de transformação da realidade, principalmente num país de terceiro mundo onde saltavam aos olhos as desigualdades sociais e a miséria. O primeiro feito do Cinema Novo, foi um projeto intitulado *Cinco Vezes Favela*, produzido pelo CPC da UNE no Rio de Janeiro entre 1961 e 1962 e lançado em 1962, é composto por cinco trabalhos de cinco diretores diferentes, quais sejam: Miguel Borges (*Zé da Cachorra*), Carlos Diegues (*Escola de Samba Alegria de Viver*), Joaquim Pedro de Andrade (*Couro de Gato*), Marcos Farias (*Um favelado*) e Leon Hirszman (*Pedreira de São Diogo*). Cada um destes episódios respondia a proposta de contribuir para que houvesse uma conscientização popular sobre a necessidade de agir em prol da mudança da realidade presente. Os cinco episódios seguem um mesmo eixo temático, apesar de não haver uma unidade estética e narrativa. A proposta do CPC de trazer estes filmes, bem como peças de teatro e outras atividades era incutir uma consciência de condição social para um público

popular, salientando que a desigualdade ocorre em virtude da concentração de renda nas mãos de uma classe dominante, a burguesia. O projeto pretendia correr por fora dos canais de cultura oficiais, e foi produzido numa esfera que estava fora das estruturas do mercado, o CPC. “um percurso extremamente original na história do cinema nacional” (LEITE, 2005, p.98). Mas a repercussão gerou divergência de opiniões, para o crítico Jean-Claude Bernadet, longe de gerar debate, o filme traz perguntas e respostas para um problema que não faz parte da realidade da maioria de seus idealizadores, como fica claro na seguinte passagem:

> “Todos iniciam seu filme com uma determinada visão da sociedade já esquematizada em problemas que provêm mais da leitura de livros de sociologia do que de um contato direto com a realidade que iriam filmar: a favela. [...] O resultado dessa estrutura dramática simplista não era um convite à politização, mas sim à passividade. Pois o espectador não tem que fazer esforço para extrair um problema da realidade apresentada no filme: o problema está enunciado de modo tão categórico que não admite discussão [...]” (BERNADET, 2007, p.42)

Promovendo o debate, que era justamente o que interessava aos diretores do Cinema Novo, esse movimento foi vanguardista na proposta de discussão de vários problemas que estavam presentes no Brasil. A sua influência maior não foi com o público popular e sim com as camadas mais intelectualizadas do país. O foco de discussão teve várias nuances ao longo do processo. Num primeiro momento, aproximadamente entre 1962 e 1964 a temática do nacionalismo era dominante, questões sobre o nacional e o popular que estavam muito presentes nos debates da esquerda no Brasil. O cenário dos filmes produzidos nesta época era basicamente a zona rural, o ambiente arcaico, alienado. Por terem o nacionalismo como referência ideológica aqui, a influência dos intelectuais do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) era clara. Alguns filmes foram marcantes deste período, entre eles estão: *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, *Os Fuzis*, de Ruy Guerra, *Porto das Caixas*, de Paulo César Saraceni, e o emblemático *Deus e o Diabo na Terra do Sol* de Glauber Rocha. Este último retratava o que Glauber chamou de estética da fome e sistematizou manifestando a frase que se transformou no símbolo do Cinema Novo: “Uma câmera na mão e uma idéia na cabeça”. A estética da fome

sobre a qual ele falava, dizia respeito a falta de recursos do cinema nacional e se transformaria em força de expressividade, o cinema encontraria na escassez a linguagem para elaborar seus temas sociais e discuti-los. Glauber Rocha é um dos grandes nomes deste cinema e uma referência para o cinema nacional. Este filme influenciou sobremaneira a fase seguinte do Cinema Novo.

Esta segunda fase do movimento é diferente da primeira por causa do contexto político em que se insere. Entre 1965 e 1966 o país estava imerso nas conseqüências do golpe militar de 1964, as feridas causadas por este movimento, a urbanização e industrialização que se faziam cada vez mais presentes, fizeram o cenário mudar no cinema. Ao invés de um meio rural miserável, temos agora as grandes metrópoles, as capitais, as injustiças sociais no âmbito urbano. Neste sentido cabe destacar dois filmes: *São Paulo S/A* de Luís Sérgio Person e *A Grande Feira* de Cacá Diegues. Em ambos os filmes o cenário são grandes cidades, movimentos rápidos, barulho, demonstrando as modificações que ocorrem em virtude da industrialização acelerada, a angústia do sujeito diante de tais modificações.

> "Esses dois filmes colocaram em relevo as conseqüências do acelerado processo de industrialização nos centros urbanos, fenômeno que gerou mudanças profundas tanto na vida pública como na vida privada de seus habitantes. O contexto também foi especialmente favorável para autocrítica e a reavaliação do papel das esquerdas e dos intelectuais no cenário nacional" (LEITE, 2005, p.101)

Na terceira e última fase, que ocorreu entre 1967 e 1969, o movimento tratou de fazer uma autocrítica que incluía seu histórico como movimento cultural, reconhecendo as contradições de sua primeira fase e o fracasso das utopias transformadoras que haviam sido propostas, bem como a atuação de intelectuais e da esquerda na história do país. A linguagem proposta não se renovara, e se tornava cada vez mais distante do público brasileiro, os espectadores não conseguiam digerir a linguagem hermética do Cinema Novo, já que haviam sido iniciados nas produções hollywoodianas, onde as narrativas melodramáticas parecem mais fáceis de compreender. O filme mais marcante deste período é *Terra em Transe* de Glauber

Rocha que demonstra o drama que seria mais sentido no final da década de 1960 pelo Cinema Marginal e pelo Tropicalismo, ou seja, “a crise das utopias históricas das esquerdas latino-americanas” (LEITE, 2005, 102).

O Cinema Novo não contribui de forma alguma para o crescimento ou a consolidação de uma indústria do cinema brasileiro. Seus diretores atuaram como intelectuais militantes de esquerda, muito mais do que como diretores de cinema. Fizeram uma proposta e a levaram a cabo, discutir e fazer ver as contradições sociais e políticas que eram patentes no Brasil da época.

> “Assim, apesar do respeito alcançado junto à crítica cinematográfica nacional e internacional, a linguagem hermética e na maioria das vezes sem concessões afastou os brasileiros do cinema.[...] o Cinema Novo não trouxe alteração na situação do mercado de filmes no país, que continuou dominado pelas produções oriundas dos Estados Unidos.Todavia, não é exagero ou ufanismo afirmar que do ponto de vista artístico, estético e narrativo foi o melhor momento da história do cinema brasileiro e a grande contribuição da cinematografia nacional para a sétima arte em geral, pois o Cinema Novo obteve projeção internacional como nunca antes fora alcançada pelos filmes brasileiros” (LEITE, 2005, p.105).

3.4 O Cinema da Retomada

Cena do Filme "Central do Brasil" Ícone do Cinema da Retomada

A década de 1980 no Brasil está marcada por acontecimentos desagradáveis como os altos índices de inflação, o aumento do desemprego, o aumento da violência urbana e culmina com a eleição de Fernando Collor de Mello, que seria deposto dois anos depois por corrupção. Dessa curta estadia no cargo da presidência ficou um grande rombo na produção cinematográfica do país. Entre seus primeiros feitos, o então presidente encerrou as atividades da Embrafilme, a principal empresa estatal que cuidava da produção, distribuição e exibição dos filmes brasileiros. O Ministério da Cultura foi rebaixado à condição de secretaria e ficou responsável pela dissolução da Embrafilme. A proposta do governo era submeter os bens culturais a lógica do mercado, portanto o cinema não poderia estar vinculado ou protegido pelo estado. A Embrafilme carregava ainda o estigma de estar vinculada ao governo militar, o que despertava a antipatia da imprensa. O governo, na tentativa de readquirir credibilidade, admitiu em seus ministérios notáveis intelectuais como o banqueiro e diplomata Marcílio Marques Moreira e para tomar o lugar de Ipojuca Pontes na Secretaria de Cultura, o embaixador Sérgio Paulo Rouanet. Nessa nova configuração política os investimentos na área da cultura começam

a ser refeitos no intuito de recuperar a produção de bens culturais, com ênfase na produção cinematográfica que estava praticamente parada desde a posse de Fernando Collor. Nessa proposta foram criadas a lei de incentivo a cultura, que ficou conhecida como Lei Rouanet em virtude de seu criador. Nos governos que se seguiram a lei continuou se aperfeiçoando, e outras mudanças foram ocorrendo no sentido de incentivar a produção cultural. Um exemplo é a recriação do Ministério da Cultura durante a gestão de Itamar Franco. Em 1993 foi promulgada a Lei nº8.685, conhecida como Lei do Audiovisual porque previa um mecanismo específico de incentivo fiscal para a atividade audiovisual.

Com o novo formato a produção cinematográfica no Brasil começa a ser retomada, agora com o patrocínio de empresas privadas que recebem o incentivo fiscal, e o estado aparece como coadjuvante já que não investe diretamente, mas através do incentivo fiscal. Dessa forma a produção foi estimulada e alguns cineastas já consagrados voltaram a produzir, bem como surgiram novas propostas de produção e novos cineastas no cenário nacional. As produções foram retomadas e se estabilizaram em 2000 com uma produção de 30 lançamentos nacionais por ano. A Lei do Audiovisual atuava sobre a produção e a distribuição dos filmes, e no que diz respeito a distribuição foram criados novos mecanismos que permitiam que empresas internacionais investissem em filmes nacionais e pudessem debitar esse investimento do imposto pago sobre a remessa de rendimentos. Dessa forma foram possibilitadas as primeiras parcerias de co produção entre empresas nacionais e estrangeiras. Dessa forma o cinema brasileiro entrava na corrida do mercado. Com a paridade da moeda nacional em relação ao dólar, o preço das bilheterias brasileiras cresceu mais de 100% aquecendo o mercado de cinema no Brasil. Em 1997 foi implantado o sistema *multiplex* nos cinemas, que consiste num complexo que inclui as salas de exibição, lanchonetes e dispõe de muito conforto, ficam localizados em sua maioria nos shopping centers. Este modelo gerou o aumento no número de salas de exibição por todo o país. Apesar de todas essas mudanças o monopólio da indústria cinematográfica

mundial permanece em Hollywood, ou seja, nas produções norte americanas. Quanto ao termo retomada há controvérsias entre os críticos e profissionais da área, ambos defendem que houve um momento de interrupção na produção em virtude do fechamento da Embrafilme. Na sequência deste fato, com recursos do próprio órgão, foi realizado o prêmio Resgate do Cinema Brasileiro que contemplou 90 projetos continuando as atividades em 1993 e 1994. Portanto há uma retomada no âmbito das produções, em conseqüência da longa interrupção houve um acúmulo nessa produção que provocou uma forte concentração nos anos seguintes.

Os filmes estrelados pela apresentadora de TV Xuxa Meneguel e pelo grupo de humor Os Trapalhões tiveram êxito de bilheteria durante toda a década de 1990, mas alguns outros formatos começaram a aparecer e conseguir um bom desempenho nas bilheterias, como é o caso de *Central do Brasil* de Walter Salles e *Carlota Joaquina* de Carla Camurati. No mesmo período houve casos de filmes que não foram acabados ou foram mal sucedidos como *O Guarani*, produzido por Norma Benguell, que teve irregularidades apontadas pelo Tribunal de Contas da União (TCU). Na segunda metade da década de 1990 se confirma a tese da retomada, e as produções seguem a todo vapor, mas é importante salientar que o monopólio do cinema norte americano não sofreu grandes abalos, permaneceu hegemônico. A característica mais marcante da produção deste período é justamente a diversidade de gêneros e temáticas.

> "A falta de unidade temática e estética, revela entre outros aspectos, que a retomada representa muito mais o renascimento das produções nacionais, sem maiores compromissos de continuidade com os movimentos cinematográficos anteriores, principalmente com o Cinema Novo ou o Cinema Marginal. As produções dessa fase da cinematografia nacional indicaram a ascensão da tendência de um ciclo que se notabiliza pela pluralidade temática das produções, voltadas, muitas vezes, para explorar os diferentes nichos do mercado exibidor" (LEITE, 2005, p.129).

Cabe aqui uma comparação com o que havia sido produzido no Brasil pelo Cinema Novo, que buscava uma unidade, uma identidade nacional e temática, ainda que houvessem variações estéticas ou narrativas. A aversão ao mercado demonstrada no Cinema Novo assume característica contrária no Cinema da Retomada. Este cinema é bem mais pragmático,

estabelece parcerias com a iniciativa privada e tem interesse em atingir o maior número de pessoas. Portanto o engajamento político que foi visto na década de 1960 não encontra ecos na produção das décadas de 1990 e 2000. Como bem coloca Ivana Bentes, passamos de uma "estética da fome" para uma "cosmética da fome". Levando em consideração "as diferenças de contexto, políticas e estéticas entre os filmes e as décadas, mencionando-se, desde agora, a tênue perspectiva política dos filmes contemporâneos e as cada vez mais raras experimentações estéticas" (BENTES 2007, p.193). Enquanto na década de 1960 a grande maioria dos diretores fazia parte do movimento estudantil e estava preocupada com a contestação do que estava posto, os diretores se viam como potenciais revolucionários e porta-vozes dos menos favorecidos, no cinema da década de 1990 não é possível enxergar esse caráter de comprometimento e engajamento político, a linguagem está mais digestiva, mais distante de um caráter revolucionário e com uma preocupação clara com o mercado, com o espetáculo. Porém o Cinema da Retomada, como já foi colocado, faz parte de um novo contexto político e histórico. A Guerra Fria acabou, o Muro de Berlim caiu, e este novo cinema tenta se encontrar entre a tradição e a nova situação política no Brasil e no mundo. Não seria possível fazer os mesmos questionamentos do Cinema Novo, até porque o próprio movimento já havia feito uma autocrítica e percebido que a utopia que tem no cinema um veículo de conscientização e politização da sociedade e principalmente de suas camadas populares, não obtinha sucesso, não conseguia o seu propósito.

> "É possível cobrar dessas produções a suposta unidade e coerência ideológica dos tempos da Guerra Fria, contida nos filmes do Cinema Novo? A resposta é não. O país e a ordem internacional são muito diferentes. As contradições sociais do Brasil permanecem, mas desapareceu a utopia segundo a qual o cinema é instrumento de conscientização e politização da sociedade. As películas da "retomada" revelam a consistência dessa resposta" (LEITE, 2005, 132).

O Cinema da Retomada tem uma forte semelhança com o cinema norte americano, e nesse sentido consegue competir de forma mais próxima do que o Cinema Novo. As produções

da retomada tem uma linguagem mais esquemática e naturalista e dessa forma conseguiram ocupar espaços no mercado internacional. Mas essa inserção no mercado internacional gera um quadro preocupante, visto que o cinema comprado pelo mercado europeu e norte americano deve responder a uma expectativa. O que se espera ver no cinema brasileiro são as tensões e os dramas de uma sociedade de terceiro mundo, a violência urbana das grandes cidades. O nosso cinema deve ser social e violento, do contrário não recebe muita atenção dos mercados internacionais. Como exemplo temos o filme *Cidade de Deus* de Fernando Meirelles que foi sucesso de público e crítica dentro e fora do Brasil, recebendo quatro indicações para o Oscar. Um outro fator que contribui para o sucesso internacional de determinados filmes é a parceria com produtoras estrangeiras,que facilitam a distribuição fora do país, no caso de *Cidade de Deus*, houve co-produção da Miramax. A publicidade se torna fator fundamental para definir se um filme será ou não bem sucedido e nesse sentido um novo personagem tem papel fundante: o "homem de marketing", também conhecido como marqueteiro, é o responsável das empresas privadas que seleciona os projetos que serão ou não patrocinados pela mesma. Essa configuração vai gerar uma preocupação entre os profissionais do cinema e é a principal crítica que se faz a Lei do Audiovisual. Por ser escolhido por um marqueteiro questiona-se a escolha dos projetos, já que esse profissional tem como função a divulgação da empresa da qual faz parte, então os filmes escolhidos podem estar sendo privilegiados em virtude da publicidade e não como uma manifestação cultural. Dentro desta lógica podemos citar os filmes produzidos pela Globo Filmes: *Carandiru, Cazuza, Lisbela e o Prisioneiro*, entre outros, obtiveram sucesso de bilheteria em virtude da propaganda maciça da TV globo em seu horário nobre. Do outro lado estão os filmes dos editais, que convivem com orçamentos apertados, com diretores que batem de porta em porta em busca de patrocínio. Fica claro aqui que uma das premissas deste novo cinema é a parceria com a televisão, já que a publicidade é tão preponderante no sucesso

ou não do filme nas bilheterias. Mas uma vez citamos a rede globo de televisão que transformou muitos de seus programas em filmes como é o caso de *Os Normais e Casseta e Planeta*.

A Lei do Audiovisual, que contém esta premissa de parceria com a televisão, vem sofrendo modificações ao longo do tempo no sentido de um aperfeiçoamento. O governo Lula promoveu algumas alterações como o lançamento do Funcine (Fundo de Financiamento da Indústria Cinematográfica) que foi feito pelo Banco do Brasil. No sentido mais amplo o governo busca contribuir com a produção, a distribuição e a exibição dos filmes nacionais, dada a acirrada concorrência com o mercado internacional. Uma das estratégias prevê a ampliação das funções da Ancine (Agência Nacional de Cinema), buscando a preservação e valorização da cultura nacional. Como proposta para a retomada do papel estatal na produção cinematográfica brasileira o Ministério da Cultura propõe a criação da Ancinav, para regular e fiscalizar o mercado de mídias no Brasil, principalmente a TV e o Cinema.

> "criar, fazer e definir obras, temas e estilos é papel dos artistas e dos que produzem cultura. Escolher o que ver, ouvir e sentir é papel do público. Criar condições de produção, difusão, preservação e livre circulação, regular as economias da cultura, democratizar o acesso aos bens e serviços culturais, isso é papel do estado" (FERREIRA-secretário-geral do Ministério da Cultura apud LEITE, 2005, P.141).

Diante do que foi colocado até aqui podemos perceber que na construção de sua história, o cinema brasileiro vem passando por constantes transformações, assim como o país e seus indivíduos. Na passagem do Cinema Novo para o cinema produzido nas décadas de 1990 e 2000 algumas mudanças foram cruciais para dar ao cinema nacional uma nova fisionomia que está em constante transformação. Talvez a transformação mais significativa tenha ocorrido quando do início da industrialização e da urbanização no sudeste do país, que, aliás, é o palco de tantos outros acontecimentos políticos importantes. Mas uma questão fica incomodando e permanece quase sem modificação, a permanência do monopólio hollywoodiano. Porque o cinema brasileiro não conseguiu construir ainda uma indústria capaz de quebrar este

monopólio? Talvez a resposta esteja na falta de continuidade entre os movimentos do cinema brasileiro que não trabalharam numa sequência continuada, mas sim composta de muitas rupturas, talvez por falta de incentivo financeiro em alguns momentos ou ainda pela falta de uma política cultural que atenda as necessidades da indústria cinematográfica brasileira. Esse questionamento permanece, porém com algumas respostas. “a ausência de soluções estruturais é, sem dúvida, um dos maiores obstáculos para a consolidação da indústria cinematográfica nacional[...] Além disso, muitos dos dilemas enfrentados direta ou indiretamente relacionados à ausência de uma política cultural mais ampla” (LEITE, 2005, p.142).

4 METODOLOGIA E DESCRIÇÃO ANALÍTICA DOS FILMES

4.1 Metodologia

Diante do que foi colocado até aqui, nos capítulos anteriores, procuramos contextualizar histórica e politicamente o nosso objeto de estudo. Falamos do conceito de modernidade a partir dos teóricos escolhidos, urbanização, a construção de uma linguagem cinematográfica e de uma produção do cinema no Brasil, os movimentos políticos e culturais que norteiam os debates no país nos períodos escolhidos, para chegarmos neste momento. Agora vamos tratar de esclarecer nossa metodologia e analisar os filmes escolhidos, como representações midiáticas, identificando os elementos de crítica dos comportamentos que se dão num contexto urbano e que são levantados nos mesmos.

Fazendo uso de uma homologia entre a sociedade do filme e a sociedade real, pretende-se identificar e analisar os elementos de crítica dos valores de uma sociedade urbana no contexto brasileiro em dois momentos específicos. Entenda-se homologia como a comparação entre semelhantes que guardam especificidades, ou seja, correspondentes, porém diversos. Este conceito diz respeito a uma construção onde as partes não dizem o todo, pois guardam características individuais. Podemos usar uma metáfora para esclarecer: uma árvore vista de longe transmite uma impressão de uniformidade que não é real a partir de uma observação mais detida. Ao observar mais detidamente será possível perceber especificidades nas folhas e galhos que lhes são peculiares e ainda assim fazem parte do todo. Há que se enfatizar a autonomia existente entre as instâncias do real e do ficcional, ou seja, a sociedade real e a sociedade do filme. A homologia se dá entre o contexto urbano observado na sociedade interna do filme e na sociedade brasileira do mesmo período. A urbanidade aparece como espaço de contexto quando é um referente para o filme e como espaço de mediação para a produção do filme. Trata-se, portanto de uma sociologia do filme, que procura analisar os elementos diegéticos do filme à luz dos processos referenciais ao contexto histórico-social do período de sua produção, muito mais acentado no âmbito cultural amplo da sociedade, que puramente no âmbito material.

Para que seja possível fazer a análise que se propõe, vamos definir as chaves analíticas que permeiam a presente pesquisa e estão pautadas nas características dos comportamentos sociais urbanos, quais sejam: a modernização, a violência e a corrupção. Por violência entendemos não só a agressão física, e nem a agressão pessoal, que parte de um sujeito para o outro, mas a violência psicológica também, bem como as angústias de um sujeito que se depara com a modernização acelerada, com um contexto de difícil convivência. De uma maneira ampla a violência pode ser percebida de várias maneiras em todos os filmes selecionados. Quando falamos em modernização, estamos nos referindo a ligação direta entre este conceito e o de modernidade, como foi colocado no capítulo primeiro. A modernização como característica do processo de modernidade, e colocamos a urbanização como uma das traduções materiais deste processo. E quanto à corrupção, nos utilizaremos de um conceito corrente de comportamento socialmente reprovável, que burla normas em busca de satisfação imediata, e que é um comportamento cotidiano e característico de um contexto urbano, visto que as relações sociais que se dão neste âmbito estão mais propícias.

A partir do que já foi posto até aqui, nos dois primeiros capítulos, temos uma base histórica de exposição de cada um destes pontos, e iremos trabalhar com os mesmos a partir de quatro obras cinematográficas, duas produzidas na cidade de São Paulo e duas produzidas na cidade do Rio de Janeiro. Usamos filmes produzidos no Sudeste do Brasil porque havia nesta região uma efervescência cultural muito forte nos dois momentos históricos escolhidos para esta pesquisa. Não se pode negar que em vários outros pontos do país ocorreram manifestações culturais importantes, mas para este recorte interessam mais especificamente as duas cidades supracitadas. O fato de analisar filmes trás o questionamento sobre todos os componentes que estão presentes numa produção cinematográfica, bem como os recursos de sua linguagem. A atenção aqui estará voltada para as imagens e o discurso presente nos diálogos que compõem

os filmes. Vai se fazer uma análise sociológica mais do discurso implícito nas falas e nas imagens do que da construção técnica da mídia (cinema), bem como a parte sonora envolvida.

A linguagem cinematográfica tem especificidades que devem ser lembradas aqui. Sua principal característica é a capacidade de coletivizar uma experiência sensorial. Através do filme, um grande aglomerado de pessoas é estimulado numa experiência coletiva. Confinados numa sala escura, durante um tempo determinado, espectadores de várias idades, origens e classes sociais, compartilham uma mesma experiência audiovisual. O que a experiência promove também são sensações, opiniões e reações divergentes. Esta característica faz do cinema um meio de comunicação bastante importante socialmente, visto que está inserido num processo de construção social, transmitindo e dando significação às imagens, sons e signos. O processo de produção do cinema, como já foi colocado no capítulo segundo, envolve uma gama de processos, desde pensar e escrever um roteiro até a sua exibição em salas, passando pelos processos de captação de recursos, divulgação e distribuição. Em cada um destes processos estão envolvidas relações socialmente interessantes, visto que ocorrem em instâncias diversas e culminam numa experiência coletiva.

Por estar inserido no âmbito da cultura e da comunicação de massa, este estudo envolve três pontos principais, quais sejam: autor-obra-público. Para compreender essa relação, busca-se compreender de quê é feito o cinema e como ele se relaciona com seu público. A linguagem do cinema é constituída basicamente pela imagem que é sua matéria-prima. A imagem é captada por uma câmera de maneira a estabelecer uma relação com o público, e esta relação vai variar de acordo com a imagem que é posta, a reação que se espera, e a reação que se tem de fato. Tudo pode ser mexido com o intuito de provocar determinadas reações: os jogos de luzes, planos, cores e sons são cientificamente trabalhados de acordo com a reação que se pretende criar e a mensagem que se pretende veicular. Nesse sentido o autor escolhe o tema que irá

permear as imagens de maneira a causar a reação que espera em seu público. As obras são fictícias, mas se remetem a uma realidade existente. E sobre a realidade no cinema nos fala Marcel Martin, que há sempre realidade no cinema, e muitas vezes de uma forma onde tal impressão é exagerada. Este caráter realista seria o principal responsável pela "crença e adesão do público no filme" (MARTIN, 1963, p.21). Outro fator citado por este autor como contribuinte fundamental nesta adesão é o que ele chama de "disponibilidade do espectador", ou seja, no cinema somos expostos a vários tipos de situações, onde podemos opinar, julgar sem sermos vistos ou indagados, ficamos protegidos, anônimos e disponíveis "diante do filme somos absolutamente livres por uma completa participação" (MARTIN, 1963, p.21). Além deste caráter de realidade, o cinema apresenta muito de ilusão em contrapartida. Este recurso pode aumentar ou atenuar o caráter de realidade presente no filme ou na cena. A realidade oferecida pelo cinema é muitas vezes uma "realidade artística", ou seja, mesmo num documentário a imagem do real é manipulada por uma equipe de fotógrafos, iluminadores, e toda sorte de recursos que oferecem uma visão que não representa uma simples cópia da realidade natural, mas uma imagem composta esteticamente com um objetivo específico.

Assim como a imagem, o fator da temporalidade é fundamental na compreensão de como esse meio de comunicação opera na sua relação com o público. O tempo no cinema está sempre no presente do espectador, apesar de ser o fragmento de uma realidade exterior, a imagem fílmica é oferecida no presente da percepção do espectador, que através de seu julgamento vai localizar temporalmente as imagens dentro do significado proposto pelo filme. Cada imagem tem um significado que pode se modificar e assumir um sentido particular se for confrontada com outra, e neste sentido a montagem funciona como determinante na construção da significação no cinema. Em função deste realismo científico, existe no filme uma "unicidade representativa", como nos mostra Martin, esta representação compreende "apenas os aspectos precisos e determinados da natureza das coisas" (MARTIN, 1963, p.25).

Há ainda uma característica da imagem fílmica a ser colocada que é a sua plasticidade. A imagem por si mesma é unívoca, mas existem duas possibilidades de contextualizá-la. Primeiro no contexto fílmico, onde ela aparece integrada numa seqüência temporal que desvia o seu significado de modo determinado, e depois no contexto mental do espectador, onde

> "O espectador pode não ou mal compreender o que o realizador quis dizer. Segundo sua intenção, seu gosto, sua instrução, sua cultura, suas opiniões morais, políticas e sociais, seus preconceitos e sua ignorância, poderá perceber na mesma imagem significados diversos." (MARTIN, 1963, p.26-27).

Portanto a imagem é unívoca enquanto conteúdo material, mas pode ter muita plasticidade. "Tudo isso mostra que a imagem fílmica, apesar de sua exatidão, é um dado extremamente maleável e suscetível a todas as espécies de interpretações." (MARTIN, 1963, p.27).

Isto posto, mantendo a atenção voltada para um perfil crítico dos comportamentos concernentes a um contexto urbano no Brasil, foram selecionados os seguintes filmes: *Rio 40º* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, *São Paulo S/A* (1965) de Luís Sérgio Person, *O Invasor*, de Beto Brant (2001) e *Cidade de Deus*, de Fernando Meireles (2002). A partir destes filmes analiso dois filmes que têm como cenário fundamental a cidade do Rio de Janeiro, o ambiente suburbano e as questões que permeiam este ambiente, como a violência e a corrupção. E dois filmes que têm a cidade de São Paulo como cenário, um ambiente urbano e integrado, ou seja, a integração entre centro e periferia numa grande cidade e as questões que permeiam este ambiente, como a industrialização e a urbanização.

Depois de feita a audiência dos filmes e uma pesquisa bibliográfica sobre os temas que estão no entorno da construção de uma linguagem cinematográfica, do contexto social e político do país nos momentos em que foram feitos os filmes, de uma compreensão histórica da modernidade e seus efeitos sobre o sujeito, pode-se verificar a recorrência dos temas que foram selecionados como chaves analíticas na orientação da pesquisa aqui presente, quais sejam: a

violência, a modernização e a corrupção. Com efeito é possível perceber que dentro de um elenco de elementos de crítica que possam estar presentes numa leitura fílmica da sociedade moderna, a crítica feita ao impacto destes três elementos está presente num contexto exclusivamente urbano, presente em todos os filmes escolhidos. As inferências, como já foi dito, serão feitas a partir dos elementos que aparecem no discurso dos filmes, na medida em que as imagens e falas trazem uma leitura da sociedade real.

Não podemos deixar de mencionar a tensão existente entre a sociedade fictícia e a sociedade real, e por este motivo é que uma leitura fílmica, onde está presente uma sociedade fictícia, se propõe a criticar uma sociedade real, tendo a mesma como referente e enfatizando os aspectos que pretende criticar e discutir. Nesse sentido fica claro o caráter ideológico da construção fílmica. Dentro desta compreensão estabelecemos a homologia, já supracitada, como a metodologia necessária na construção deste trabalho. Enfatizando novamente que a pesquisa não adentra nos aspectos da recepção e da fruição do material fílmico analisado.

4.2 Descrição Analítica dos Filmes

4.2.1 Rio 40 graus (1955) Nelson Pereira dos Santos

Cena do filme Rio 40° graus

Este filme é considerado como uma das mais emblemáticas produções do período. Além de trazer uma nova proposta cinematográfica, claramente influenciada pelo neo-realismo italiano, discute questões sociais de uma forma que provoca estranheza no público e gera inclusive uma reação imediata do estado que tenta impedir sua exibição, alegando que o filme tinha a intenção de denegrir a imagem da cidade do Rio de Janeiro, capital federal. Além desta justificativa, uma outra que parece absurda, era a de que os termômetros da cidade nunca haviam marcado tal temperatura. O filme é inovador desde a sua concepção, visto que foi feito com poucos recursos, a margem das produções dos grandes estúdios e utilizou-se de atores não-profissionais em seu elenco.

Pensando na elaboração de um cinema radicalmente popular, ou seja, feito pelo povo e para o povo, Nelson Pereira busca um engajamento político na sua proposta. O filme se passa na cidade do Rio de Janeiro e narra o cotidiano de pessoas de variadas classes sociais num dia de domingo. Separando em alguns núcleos os personagens de acordo com suas classes sociais,

ele mostra o encontro delas dentro do espaço da cidade. Numa cidade onde está muito clara a separação entre o centro e a periferia, seus personagens circulam entre os morros, o Corcovado, o Pão de Açúcar, Copacabana e o Maracanã. Não por acaso são escolhidos pontos turísticos da cidade, que são freqüentados pelos personagens do subúrbio e do centro, demonstrando claramente como o mesmo local tem significados diversos de acordo com a classe social do sujeito. Enquanto a classe média vai à praia de Copacabana tomar sol, se divertir, crianças descem do morro para vender amendoim na mesma praia. As crianças, que são cinco, se espalham pelos pontos turísticos e as câmeras acompanham o seu dia e os acontecimentos em seu entorno. Elas funcionam como os guias que levam o espectador às situações dos choques entre as classes.

A modernização da cidade aparece em várias seqüências de grandes avenidas, carros conversíveis, ônibus e inclusive o aeroporto. O maior símbolo de como a cidade está se modernizando é talvez o estádio do Maracanã, que havia sido construído para a realização da primeira copa do mundo depois da Segunda Guerra Mundial. Em uma alusão ao industrialismo, duas personagens comentam sobre seus empregos em fábricas de tecidos, em um outro momento. A modernização, a urbanidade, estão por toda parte nos cenários do filme, e nos comportamentos de seus personagens vemos a violência e a corrupção em quase todas as cenas. Seja no encontro entre um casal num parque, seja no estádio de futebol, na banca de jogos ou no policial que tenta prender um menor que é órfão. Alguns personagens norteiam a história do filme. Representando a periferia, o diretor coloca: as cinco crianças que vendem amendoim, dentre as quais destaca Jorge, filho de uma senhora doente chamada dona Elvira, e Zeca, irmão de Alice, filho de uma faxineira e um pai desempregado, Alice, rainha de bateria da escola de samba Unidos do Cabuçu, Valdomiro, que corre atrás de Alice mas é desprezado por ela, e Nagib que é responsável pelos “macacos” que levam luz elétrica até o morro. Representando a classe média e média alta, temos um suplente de deputado caipira, Dr. Durão, que vem de Minas

a negócios trazendo seu fiel escudeiro Laudelino, uma família em apuros financeiros que busca ascensão social através de uma possível relação da filha com o Dr. Durão, e por fim os donos de clubes de futebol que manipulam a participação de um jogador por interesses financeiros.

Situados os personagens, encontramos na narrativa dos mesmos os elementos que permeiam a construção do filme. O filme se inicia com uma visão aérea da cidade, que culmina no morro de onde descem as crianças. Paulo, uma das crianças, que tem uma lagartixa de estimação, tem uma característica bem infantil e lúdica, e funciona como um olhar de esperança diante do caos que se coloca para o espectador. Ele é vítima de uma cena de violência nas primeiras cenas do filme, quando ao perseguir sua lagartixa dentro de um parque é surpreendido por um policial que o expulsa ameaçando-o "Volta aqui pra você ver o que te acontece". O filme está sempre entre os dois mundos, o centro e a periferia, a praia e o morro, e nessa dualidade os elementos de crítica de uma sociedade real vão aparecendo de várias formas. Numa cena na praia, onde pessoas correm salpicando areia num grupo, um deles comenta: "Como estão impossíveis, até parecem suburbanos". A partir desta fala percebemos a distinção entre as classes sociais e o preconceito. Outra cena que ocorre em Copacabana, mostra Jorge perdendo todos os seus amendoins, porque um homem esbarra nele e derruba, o diálogo subseqüente mais uma vez denota o preconceito e a violência, Jorge solicita o ressarcimento do dinheiro referente aos amendoins que se perderam no mar e o seu interlocutor responde: "Vai embora moleque safado! Se você vier de novo atrás de mim, eu vou mandar lhe prender hein?". Ao ser indagado por um amigo, um interlocutor prossegue: "Esse malandrinho queria me dar um golpe", e seu amigo continua: "São uns criminosos esses pais que largam os filhos na rua".

O filme segue denunciando os maus tratos durante todo o seu percurso. Essa temática tem mesmo uma característica denuncista em sua proposta, aliás como fio condutor do filme. Na cena que trás a chegada do suplente de deputado, o autor faz uma crítica aos políticos do

país se utilizando do humor na figura deste personagem. O Dr. Durão é mineiro, e é aguardado em sua chegada ao Rio pela imprensa e por grupos de aduladores que tem intenção de se beneficiar de alguma forma com a relação estabelecida com ele. Dentre os aduladores está a família de Heleninha, uma moça de classe média que é usada pelos pais para atrair o Dr. Durão e convencê-lo a ajudá-los. O Dr. Durão é tão aguardado por ter relações próximas com um ministro, e não pelo cargo que ocupa, ou por serviços que possa prestar a comunidade. Como fica claro nesta fala, de um dos jornalistas que o aguarda. “Não sei porque tanta coisa por causa de um suplente de deputado”, e recebe a resposta: “ é meu velho mais nem todo suplente é amigo do ministro”. O tal personagem deixa claro não entender sua função política, respondendo aos jornalistas sempre com evasivas ou comentários sobre terras, agricultura e gado. Demonstrando a descrença em uma política nacional séria. Ele circula com a família da moça no Corcovado, onde o personagem Zeca tenta fugir de seu “capataz”, que cobra 50% dos amendoins vendidos na área. Este encontro entre os personagens acontece durante todo o filme, enfatizando a dualidade entre as classes sociais e se utilizando de cartões postais da cidade para denunciar uma vida diferente daquela veiculada pelos mesmos.

No estádio do Maracanã, onde está acontecendo um jogo de futebol, a temática da corrupção é amplamente explorada. Um jogador bem quisto pela torcida está sendo substituído por outro em virtude de benefícios financeiros para o clube. Em meio a gritaria da torcida, aparecem imagens do vestiário onde ocorre a negociação entre o dono do clube e o técnico do time, mas uma vez temos na área externa do estádio um vendedor de amendoim e dois conhecidos seus do morro que tentam comprar ingressos com a venda dos amendoins, enfatizando a desigualdade social. O autor tem essa proposta muito clara e através de alfinetadas vai construindo sua crítica através das imagens e das falas de seus personagens. Duas cenas são muito marcantes na finalização do filme, uma delas mostra o personagem Jorge, que passa todo

o dia tentando conseguir dinheiro para o remédio de sua mãe doente, sendo atropelado enquanto tenta fugir de outros meninos de sua comunidade que tentam roubar o seu dinheiro.

E a segunda cena marcante, resume a proposta do filme e fecha a discussão. Refiro-me a última cena do filme, quando Alice é coroada rainha da escola de samba da sua comunidade, já noiva e buscando uma ascensão social, e a sequência sai de dentro da escola para o rosto de Dona Elvira, mãe de Jorge, que aguarda a chegada do filho que não vai chegar, e continua subindo até ter de novo uma visão aérea da cidade, mas agora com as luzes artificiais dos postes. Toda esta cena se passa com a trilha sonora da música : A voz do morro, do compositor Zé Keti, representando a euforia da periferia que sonha com a ascensão social, ao mesmo tempo a desesperança na personagem de dona Elvira e por fim a cidade como o palco destes acontecimentos. A letra da música denota mais uma vez a denúncia:

Eu sou o samba
A voz do morro
sou eu mesmo sim senhor
Quero mostrar ao mundo
que tenho valor
Eu sou o rei do terreiro
Eu sou o samba
Sou natural daqui
do Rio de Janeiro
Sou eu quem levo a alegria
Para milhões de corações
brasileiros
Salve o samba, queremos samba
Quem está pedindo
é a voz do povo de um país
Salve o samba, queremos samba
Essa melodia de um Brasil feliz
Eu sou o samba
A voz do morro
sou eu mesmo sim senhor
Quero mostrar ao mundo
que tenho valor
Eu sou o rei do terreiro
Eu sou o samba
Sou natural daqui
do Rio de Janeiro

Sou eu quem levo a alegria
Para milhões de corações
Brasileiros

Percebemos em várias cenas a proposta do autor e em que medida ele constrói uma sociedade dual, desigual e permeada por contradições. Ao fazer a sua sociedade desta forma, o autor enfatiza as categorias da violência, da corrupção e da modernização como vieses possíveis para a elaboração de uma mediação com a sociedade real. Ao buscar esta caracterização, ele se utiliza destas categorias como formas de interpretação de significado.

4.2.2 São Paulo S/A (1965), Luiz Sérgio Person

Cena do filme São Paulo S/A

Este filme é gravado em 1965, mas retrata uma sociedade paulista do período que vai de 1957 até 1961 aproximadamente. Trazendo o contexto mais urbano possível numa São Paulo imersa na euforia desenvolvimentista da instalação da indústria automobilística estrangeira, da forte urbanização, do crescimento veloz e desordenado do perímetro urbano. O personagem

principal, interpretado por Walmor Chagas, chama-se Carlos e faz parte de uma classe média em ascensão, levada pela busca do enriquecimento no encalço das grandes indústrias, porém trabalhando em pequenas empresas, de sua propriedade. “Os donos dessas pequenas fábricas, que surgem da noite para o dia, desenvolvem-se e enriquecem as custas da inflação(o dinheiro é substituído pelo crédito) e de manobras mais ou menos desonestas.” (BERNADET, 2007, p.134). Carlos faz o caminho inverso, formado em desenho industrial, consegue ser contratado com facilidade pela Volkswagen, já que a busca por mão de obra especializada era muito grande neste momento. Como fica claro na fala do personagem:

> “(...) Saí do escritório quando começaram a surgir novas possibilidades na indústria automobilística. Bastava abrir o jornal e escolher: Precisa-se de jovens competentes para a indústria de automóveis. Com um diploma de desenhista industrial, arranjei logo um emprego na Volkswagen.”

Dentro da função que executa na fábrica, Carlos encontra uma forma de agir em conjunto com um amigo, Arturo (Otelo Zelloni), na busca de enriquecimento ilícito. Das chaves analíticas que nos orientam, já encontramos duas delas bastante aparentes, quais sejam: a modernização e a corrupção. Arturo constrói uma pequena fábrica de peças automobilísticas nas imediações das grandes indústrias, como a Volkswagen e a Willys, e passa a ter uma parceria com Carlos, quando este vai trabalhar no controle de qualidade da Volkswagen e aprova as peças fabricadas por Arturo, mesmo sabendo que estão fora dos padrões permitidos para a comercialização. Mas uma vez podemos usar uma fala do personagem, Carlos, para ilustrar:

> “Arturo também era filho do milagre da indústria automobilística brasileira.Um barracão, algumas máquinas velhas, poucos operários e pretendia vender eixos e engrenagens para a Volkswagen. E vendia. Seu barracão deu um salto, virou logo uma das duas mil fábricas de auto-peças que cresceram da noite pro dia. Diante do meu chefe Arturo e eu parecíamos dois estranhos, eu fingia até que se pudesse contar com produtos melhores, de modo algum iria deixar a Volks engolir as engrenagens do Arturo, mas não tínhamos outro jeito. O programa de nacionalização dos veículos precisava ser acelerado, Arturo era insistente, tinha meios pra convencer. Suas peças eram aceitas. E todo mundo ficava contente.”

Como fica muito claro na fala do protagonista do filme, a modernização era uma característica absolutamente presente no seu cotidiano. A febre desenvolvimentista que está aparente na sociedade fictícia, onde vivem Carlos e Arturo, é uma realidade da cidade real de São Paulo, que vivia experiência semelhante no período. A corrupção também já aparece muito claramente nas relações entre Carlos, Arturo e a Volkswagen. Carlos termina por ser demitido quando a Volkswagen descobre o esquema das peças adulteradas, e vai trabalhar na fábrica de Arturo, que neste momento já ampliou seus negócios e tem uma estrutura capaz de absorver mão-de-obra especializada como a de Carlos. Este chega a ser gerente da fábrica e então nos deparamos com as angústias e inquietações do personagem, denotando a violência, tal qual me referi acima. Carlos busca solidez em suas relações, tem várias amantes ao mesmo tempo. Se pergunta se quer mesmo a carreira que está construindo, ou se foi levado pela correnteza dos acontecimentos que se davam em seu entorno. Carlos está dentro de um turbilhão de acontecimentos e sensações típico da modernidade, e ao questionar o contexto no qual está inserido, é tomado pela angústia, pela incerteza e pela inquietação.

> "Como tantos rapazes em São Paulo, Carlos tentou, fazendo um rápido curso técnico e aprendendo inglês, tornar-se apto a encontrar serviço numa cidade predominantemente industrial; sendo-lhe favorável a sorte, conseguiu evoluir, melhorando seu salário e seu nível de vida. Mas sem se perguntar o que o leva a essa carreira. Senão quis ser aquilo que é, tampouco quis ser outra coisa. Nem quis, nem deixou de quere coisa alguma." (BERNADET, 2007, p.135)

Sente-se como se fosse carregado por uma enxurrada. E vive sem reagir. Nesse sentido podemos perceber claramente a violência na qual está envolvido o personagem.

> "Deixou-se levar pelos acontecimentos e fez uma carreira que representa uma evolução típica de boa parte da classe média paulista. Se não escolheu sua vida profissional, também praticamente não escolheu sua vida pessoal. Casar ele quis, não pela noiva, nem pelo casamento. Levado pela solidão, freqüentou Luciana, moça casadoura, e acabou preso na engrenagem familiar. Mas também não resistiu. A evolução é normal e não requer escolha especial por parte do interessado: tendo sua vida profissional mais ou menos fixada, podendo assegurar o aluguel de um apartamento inicialmente pequeno, o paulista classe média, de 25-30 anos, casa; assim é o ritual" (BERNADET, 2007, P.135)

O filme segue enfatizando cada vez mais os acontecimentos rápidos e a angústia do protagonista. Depois de relacionar-se com três diferentes amantes, Carlos casa-se com Luciana, com quem tem um filho e vive uma vida desinteressante, sem grandes modificações. Carlos vive as escolhas que não fez e se desinteressa pensando naquelas que poderia fazer. Num surto, Carlos resolve romper com tudo, rouba um carro e tenta ir embora da cidade, sem rumo certo, mas por não ter uma definição sobre seus próprios desejos (Carlos sabe apenas o que não quer), termina por retornar e ser novamente absorvido pela vida que já tinha, pela grande cidade, pelo emprego, pela esposa, enfim por tudo aquilo que já abominava e não queria. Esta representação de uma vida cotidiana num contexto urbano do Brasil nas décadas de 1950 e 1960, está imbuída em toda a sua construção das chaves analíticas propostas para esta análise. O personagem funciona como elemento de crítica da sociedade fictícia para com a sociedade real, estabelecendo a homologia entre as duas instâncias. Person, ao colocar a ambigüidade do personagem, demonstra que apesar de estar completamente imerso num contexto com o qual não concorda, o personagem não se entrega completamente. Ele é capaz de perceber a mediocridade de outros personagens, como sua esposa Ana, que está sempre preocupada com a ascensão social, e de Arturo que assim como Ana está sempre buscando formas de conseguir mais e mais ascensão, reconhecimento social. Carlos percebe a mediocridade alheia, mas não consegue ver-se e compreender o que lhe falta, pelo quê deve buscar. Se martiriza com seu próprio cotidiano, como fica claro nesta fala:

> “Recomeçar, trabalhar, mil vezes tentar ser um homem. Trabalhar com Arturo, esquecer Ana, apagar Luciana. Não lembrar-me se não de trabalho das cinqüentas obrigações diárias. Lembrar-se somente das mil chateações diárias do trabalho. Lembrar-se de uma engrenagem, e mais outra, e mais outra, e mais outra, que uma engrenagem e depois um eixo devem ser entregues dentro do prazo estabelecido. Mil vezes recomeçar, recomeçar de novo, recomeçar sempre. Esquecer Ana, apagar Luciana, lembrar-se das cinqüentas obrigações diárias do trabalho. Recomeçar, recomeçar, aceitar, aceitar, aceitar, recomeçar, recomeçar, aceitar, aceitar.”

A força mobilizadora das principais questões que permeiam o filme vêm da cidade, e nesse sentido fica claro que estas relações são tipicamente urbanas. A cidade é a demonstração maior da modernização, da forte industrialização, da violência, da corrupção. Demonstrando estes pontos na sociedade e na cidade ficcionais, o autor faz a crítica destes valores notadamente urbanos, que estão presentes na sociedade real.

> "Como Carlos não se impõe, quem se imporá é São Paulo, cujo dinamismo dará à fita seu ritmo.Os fragmentos vão desfilar velozmente a nossa frente. A câmara não pára. São Paulo despeja diante de nós tudo aquilo que tem a oferecer. A fita toma então um muito nítido aspecto de inventário (...) com efeito cumulativo: duas fábricas, onze músicas, quatro bailes, nove veículos etc.; desfilam apartamentos, casas, bares, boates; multiplicam-se as personagens secundárias: os acomodados pais de Luciana, os fiscais do Ministério do Trabalho, operários, uma louca, um jardineiro, uma mendiga, um motorista de caminhão, um delegado, um recepcionista de hotel etc.; TV, cinema, revistas, futebol, pregações na rua, marcha cívica. São Paulo eufórico exibe-se." (BERNADET, 2007, p.138/139)

4.2.3 O Invasor (2001) Beto Brant

Cena do filme "O Invasor".

Este filme tem características específicas de um contexto urbano e tem como fio condutor a dualidade entre dois tipos de personagens bastante comuns a este contexto, o bandido e o cidadão de "bem". O autor mostra o tempo todo como é tênue a separação entre eles. O filme narra a história de um grupo de amigos que tem uma construtora em sociedade. São três os sócios e chamam-se respectivamente: Ivan, Gilberto e Estevão. Apesar de estarmos em um novo contexto social e político, como já foi colocado no segundo capítulo, temos um novo plano econômico (o real), uma nova estrutura na cidade de São Paulo, que não é mais aquela retratada por Person em São Paulo S/A. A cidade que se desenha aqui tem ainda mais velocidade e mais disparidade do que antes; a busca por uma ascensão, a corrupção, a violência e a modernização continuam dando o tom na construção da imagem que se tem da cidade. O

filme se inicia na periferia, quando Ivan e Gilberto vão ao encontro de Anísio, um matador profissional que foi indicado por um amigo de Gilberto. Eles contratam Anísio para assassinar Estevão, que é o terceiro sócio na construtora. O eixo do filme se firma nos personagens de Anísio, Gilberto e Ivan. As demais relações acontecem no entorno desta tríade.

Anísio é um personagem central na trama, ele representa a figura do bandido malandro, que faz trabalhos ilícitos, mas pretende circular em outras classes sociais e ascender socialmente, neste caso ele é o invasor, de que fala o título do filme. O contexto moderno continua claro nas imagens da cidade de São Paulo, as grandes avenidas, os arranha-céus, e principalmente a angústia do sujeito dentro deste contexto, representada pelo personagem de Ivan. No caso de Gilberto existe uma euforia e uma necessidade de estar sempre acumulando bens, mesmo que para isso seja necessário se corromper. Ele trás em si as características tanto do bandido quanto do cidadão de bem e por esse caráter ambíguo enfatiza como é tênue a linha de separação entre estes. A separação aqui não está mais vinculada apenas ao local, como no caso de Rio 40 graus. A periferia e o centro circulam nos mesmos ambientes, e com os mesmos propósitos. Gilberto aparece em casa, com a família, representando a figura do bom pai, bom marido, na construtora ele mostra-se tanto como profissional dedicado quanto como ambicioso e corrupto, e em outras cenas, no bordel do qual é sócio, ele aparece como aquele que não tem recato, é como se no bordel ele pudesse se despir dos escrúpulos e da polidez que lhe exigem os outros ambientes que freqüenta. Uma cena que esclarece bem essa percepção, mostra Gilberto com um nariz de porco em sua casa, contando a história dos três porquinhos pra sua filha. Enquanto ele narra a história, a cena é cortada várias vezes e aparecem cenas dos outros dois personagens (Ivan e Estevão) em situações distintas, mas que fazem crer que o autor faz uma ligação direta entre a história e os três personagens. Na cena anterior, um diálogo entre Gilberto e Ivan, define o personagem de Gilberto como o ambicioso corrupto que não aparece nos outros ambientes. Ao ser questionado por Ivan ele fala:

> “Ivan, põe uma coisa na tua cabeça, o Estevão não é santo, se a gente bobear ele põe no nosso rabo porra! Vem cá, dá uma olhada no Cícero. Parece um sujeito inofensivo não é? Mas cê acha que ele ta contente em ser o que é? Ele é o encarregado da obra, manda na peãozada, tem poder. Mas é claro que ele não ta contente com isso. Ele quer mais, como todo mundo. E se uma oportunidade ele vai aproveitar, você alguma dúvida? O mundo é assim meu velho. O Cícero pode ter aquela cara de sonso, mas se precisar ele vira bicho, ele só te respeita porque sabe que você tem mais poder que ele, mas é bom não facilitar com essa gente, no fundo esse povo quer o seu carro, querem o seu cargo, o seu dinheiro, as suas roupas, querem comer a sua mulher Ivan, é só ter uma chance. É isso que a gente vai fazer com os Estevão, vamos aproveitar nossa oportunidade, antes que ele faça isso primeiro.”

Nesta fala podemos perceber um personagem inescrupuloso, ambicioso, preconceituoso e violento, principalmente quando se refere ao funcionário, que é o oposto da cena anterior onde ele aparece contando história para sua filha. Essa dualidade aparece de maneira mais sutil no personagem de Anísio, o matador. Anísio tem todo o gestual de um bandido, a postura, a forma de falar, de se comportar, mas o autor faz questão de mostrar um lado romântico, terno e bem humorado para trazer uma certa leveza para o personagem e manter o foco entre o cidadão de bem e o bandido. Anísio aparece primeiro como o assassino, mas no decorrer do filme, passa a frequentar a construtora e começa uma relação afetiva com a filha do casal assassinado. A personagem de Marina passa a se relacionar com Anísio. A partir desta relação o autor trabalha o lado romântico e delicado do personagem de Anísio e mostra através da mesma, a relação entre o centro e a periferia. O próprio cenário se modifica, quando Marina freqüenta favelas com Anísio, e este passa a freqüentar sua casa. O lado gentil de Anísio é explorado em algumas cenas, como quando ele dá um filhote de cachorro de presente para Marina.

A violência é uma constante que permeia todo o filme, assim como a corrupção. Na fala dos personagens, nas imagens, na trilha sonora, mas uma cena é bastante emblemática nesse sentido, a cena em que os corpos de Estevão e sua esposa são encontrados. Entre as sirenes da polícia, o carro do IML, o pai de Estevão que chora, encontram-se Ivan e Gilberto (os mandantes) e a música de fundo repete a seguinte frase: “ Bem vindo ao pesadelo da realidade”. Numa outra cena, a fala de Anísio denota a sua ascensão social e a banalidade da violência.

> "Corre atrás da tua melhora mano, vai fazer tua vida.(...) Escuta João, eu num faço mais, eu mando fazer. To vivendo a vida. Faz que nem eu mano, mete a cara no bagulho, não dá pra ficar na sombra não.Cê tem apetite? Corre atrás mano.Ó, vou te emprestar o parabelo, cê vai lá e tranca ele tá? Num dá guela pra ninguém. Morto num fala.Quem nasce com boca fala, morto num fala.(...) Olha pra mim, se tesourar meu barato com a mina, eu vou buscar seja lá quem for, aquele que tiver dedo de gesso de me apontar, eu estouro o crânio. Que nem eu fiz com os dois putos."

Em várias outras situações, é a corrupção que predomina. Podemos citar duas cenas especificamente. Numa delas, Anísio chega a construtora com um rapper negro que pretende promover. Ele solicita dinheiro a Ivan e Gilberto, e ao receber a primeira negativa retruca com a seguinte fala: "E toda empresa num tem esquema por fora? E o caixa dois?". Na segunda cena o personagem de Ivan vai até a polícia para se entregar e confessar o assassinato e o esquema de corrupção no qual estava envolvida a empresa. A polícia o coloca numa viatura e se encaminha para a casa de Marina, onde se encontram Anísio e Gilberto. A fala do policial, que é sócio de Gilberto no bordel, sintetiza um pouco a questão da corrupção explorada pelo filme:

> "E aí Giba? Tu viu o tamanho da merda que tu arrumou? Se não é ter gente minha no plantão, a essa altura tu tava era fudido! O cola ta aí ó, deu todo o serviço. (...) Agora é com vocês. Dá um jeito nele, que o que eu podia fazer, eu já fiz.Te vira."

E é a partir do que foi exposto até aqui que percebemos de que maneira esse filme critica uma sociedade real. Ao expor de maneira tão crua, a violência e a corrupção, o autor consegue sintetizar algumas das questões que permeiam os debates dentro da sociedade da época, ou seja, 2001. A corrupção em várias instâncias, e principalmente quando relacionada a um órgão estatal, como a polícia, denotam a falta de segurança onde vive o sujeito citadino, urbano. A violência cumpre o mesmo papel, de mexer nas feridas sociais tão presentes de um contexto urbano, que é sem dúvida o pano de fundo de acontecimentos como estes que são discutidos na sociedade ficcional onde vive este "invasor". O invasor pode ser o assassino, o policial, o arquiteto, enfim a idéia que fica é a da insegurança, da impermanência que são típicas de um contexto moderno e notadamente urbano.

4.2.4 Cidade de Deus (2002), Fernando Meireles

Cena do filme Cidade de Deus

O filme de Fernando Meireles, assim como Rio 40 graus, acontece na cidade do Rio de Janeiro, já em um novo contexto histórico, social e político, como foi posto no capítulo segundo. A história se passa numa das maiores favelas da cidade, chamada Cidade de Deus, ironicamente é neste espaço onde se assistem violentos assassinatos e uma grande disputa de poder. O filme tem como eixo principal a luta pelo controle do tráfico de drogas dentro da favela. A história, que é baseada em fatos reais, é narrada desde o início da construção da favela na década de 1960. O autor conta a história de seus personagens desde a infância e assim conta a história da construção da favela. Buscapé, é o narrador e o protagonista da história. A partir dele os outros personagens vão ganhando vida, a medida que surgem na vida dele. Ele aparece como testemunha ocular da história. Dadinho, Bené, Cenoura e Mané Galinha são os personagens protagonistas na trama narrada por Buscapé, e em seu entorno são construídas as vidas dos outros personagens. O filme inicia com a construção da cidade de Deus, e já neste momento o

personagem de Buscapé, fala da cidade do Rio de Janeiro e da idéia que se tinha dela como cartão postal, e nesse sentido já denuncia também a separação entre o centro e a periferia.

> "A gente chegou na cidade de Deus com a esperança de encontrar o paraíso.Um monte de famílias tinham ficado sem casa, por causa das enchentes e de alguns incêndios criminosos em algumas favelas. A rapaziada do governo num brincava: Num tem onde morar? Manda pra Cidade de Deus. Lá num tinha luz, num tinha asfalto, num tinha ônibus, mas pro governo e os ricos, não importava nosso problema, como eu disse a Cidade de Deus fica muito longe do cartão postal do Rio de Janeiro."

A figura do bandido é uma constante neste filme, assim como em O Invasor, citado anteriormente. Essa temática aparece muito claramente nessa nova fase do cinema brasileiro. Assim como no filme anterior, o autor faz aqui uma distinção clara entre o cidadão de "bem" e o bandido, e em várias situações o bandido aparece como o próprio cidadão de "bem". Buscapé é a tradução do cidadão honesto. Apesar de crescer cercado por criminosos, dentro da favela, apesar de fazer parte de uma classe social bastante pobre e sacrificada, apesar de ter acesso fácil às drogas, se mantém numa postura legalista, correta, e em muitas situações vive este conflito, entre se manter imaculado perante a lei ou começar a cometer crimes para conseguir dinheiro de uma forma mais imediata. Ao perder seu emprego, Buscapé se vê numa situação crítica e pensa em fazer um assalto. "Fui pra rua sem fundo de garantia e sem indenização. Parecia até uma mensagem de Deus: Se liga aí Mané, honestidade não compensa." Ao sair pra tentar assaltar ele se depara com um morador da Cidade de Deus e desiste. "Num ia dar não cara, ele era legal pra caramba!"

O autor começa a traçar um perfil do que é o criminoso, o bandido em seu filme, a partir do personagem Dadinho, ainda na construção da favela."Pra ser bandido mesmo, não basta ter uma arma na mão, precisa ter alguma idéia na cabeça. E isso o Dadinho tinha." Numa clara alusão a Glauber Rocha, e a frase emblemática do Cinema Novo (Um câmera na mão e uma idéia na cabeça), ele define neste trecho que o bandido deve ter inteligência, sagacidade. A história continua já na década de 1970, e agora vemos uma nova favela, bastante urbanizada, e

a imagem da cidade do Rio de Janeiro passa a fazer parte do cenário. Buscapé segue a sua história, e aqui ele já aparece comprando drogas para terceiros, demonstrando a pequena distância entre o cidadão de bem e o bandido, o autor procura mostrar, que apesar de tomar pequenas atitudes ilícitas, Buscapé se mantém numa postura socialmente correta. Ele aparece comprando drogas para uma moça, por quem está apaixonado, e isso trás leveza pra cena e para a atitude ilícita. É como se houvesse uma causa mais nobre na sua atitude do que na de um bandido como Dadinho. Ao mesmo tempo mostra a sua relação próxima e direta com os bandidos e o submundo da favela.

> "Aí, se tu tiver afim mesmo, eu posso ir lá na boca do Neguinho buscar um pra você.Eu era capaz de fazer qualquer negócio pra agradar aquela mina. Comprar fumo, pó. Eu podia ir direto no cafofo dos ap's e conseguir um bagulho responsa por um preço honesto. Porque quem tava na frente ali era um ex colega que tinha largado a escola: o Neguinho."

A violência está presente em boa parte das cenas do filme, assim como a corrupção e a modernização. A modernização especificamente aparece de maneira mais clara em algumas cenas que mostram conjuntos residenciais que foram erguidos dentro da favela, as ruas asfaltadas, entre outras características que contrastam com o primeiro momento do filme, onde a favela aparece com ruas de barro e pequenas casas. Numa das falas, o narrador faz uma alusão ao trabalho nas fábricas, citando o trabalho com o tráfico. Neste mesmo trecho já podemos perceber a corrupção da polícia em sua relação com o tráfico:

> "Vender droga é um negócio como qualquer outro, o fornecedor entrega o peso e no cafofo é feita a endolação. O trabalho de endolação é a linha de montagem do tráfico, tão chato quanto apertar parafuso.(...) O tráfico, tem até plano de carreira. Os garotos menores começam a trabalhar como aviãzinho. Recebem uma boa grana pra trazer e trazer refrigerante, mandar recado, esse tipo de coisa. Depois eles passam pra olheiro, quando a polícia aparece, a pipa desce do céu e todo mundo sai saindo. De olheiro o cara passa pra vapor, vendendo droga dentro da favela. Pintou sujeira, o vapor tem que evaporar rapidinho.Soldado é um cargo mais responsa, ele fica na contenção. Se o cara for esperto e bom de conta pode virar gerente da boca. O gerente é o braço direito do patrão. A polícia também faz sua parte, recebe o dela e não perturba.(...) Se o tráfico fosse legal, o Pequeno era o homem do ano".

Por ser um filme que se passa numa favela, a morte, o tráfico de drogas, o suborno de policiais, entre outros acontecimentos, tornam-se corriqueiros. Nesse sentido o autor mostra, como, a partir da convivência tão próxima com estes acontecimentos, há uma banalização por parte daqueles que estão expostos aos mesmos. Buscapé começa a falar dos personagens que protagonizam o tráfico e consequentemente controlam a favela. O primeiro personagem que aparece aqui chama-se Cenoura, que é um traficante. Esse personagem, assim como Bené, que ainda vai aparecer, são os bandidos de "bom coração", se é que podemos chamar assim. O autor divide a favela em dois eixos temáticos, aquele onde vivem os "bandidos do bem" (que ajudam pessoas da favela, que não cometem assassinatos o tempo todo) e "os bandidos do mal" (que estão sempre cometendo assassinatos, que não respeitam as pessoas da favela, entre outros). Então ele delineia o perfil dos personagens que fazem parte de um e de outro grupo, e Buscapé permanece como um sujeito que testemunha e narra, mas não se envolve, e se mantém dentro da lei. Portanto, temos de um lado: Cenoura e Bené e do outro Dadinho, que passa a se chamar Zé Pequeno. Ao narrar a trajetória de cada um deles, percebemos no próprio discurso do narrador, a diferença que há entre eles. Falando de Cenoura ele conta como ele tentou convencer seu "chefe" a não matar um amigo que estava devendo: " O cara é meu parceiro, o cara é quase um irmão Grande, alivia essa, uma semana só." E em seguida, ele fala do assassinato como algo inevitável para Cenoura. "O Cenoura não teve escolha. Cenoura sentiu vontade de matar o Grande, mas nem precisou, o bandido não pagou os samangos e morreu numa cela lá na Ilha Grande." Os samangos são os policiais, e nessa fala já fica clara a relação corrupta entre a polícia e a favela. Quando fala de Bené, o narrador mais uma vez trás um tom leve: "O Bené era o bandido mais responsa da Cidade de Deus, distribuía maconha, pagava cerveja. O Zé Pequeno era o contrário, só trabalhava, só pensava em ser o dono da favela".

Já percebemos nessa fala a comparação entre os dois tipos de bandidos. O narrador porssegue, falando agora de Dadinho(Zé Pequeno). Vemos uma sequencia de cenas do personagem

atirando, desde criança, quando comete seu primeiro assassinato, e Buscapé conclui: “Entre um tiro e outro, Dadinho cresceu. Quando fez 18 anos, Dadinho já era o bandido mais respeito na Cidade de Deus, e um dos assaltantes mais procurados no Rio de Janeiro. Dadinho tinha disposição pra fazer qualquer coisa e achou que tava na hora de começar.” Nesse momento ele se refere ao fato de que Dadinho vai começar a traficar, quando até então ele só fazia assaltos. Ao falar com Bené, Dadinho sintetiza esse momento: “Esse negócio de roubar tá por fora meu cumpade, o negócio agora é tráfico de drogas. O negócio é a gente começar a vender pó, a playboizada quer cheirar.” Bené é o personagem mais próximo de Dadinho e funciona como a representação de um bandido “do bem”, se mantém assim durante todo o filme, como se fosse necessário lembrar sempre que nem todo bandido é tão ruim quanto parece. Ao mesmo tempo, o próprio Zé Pequeno aparece como protetor da favela em várias situações. Por exemplo, quando em uma discussão com Cenoura ele diz: “Aqui dentro da minha favela ninguém rouba, ninguém estrupa (sic) não viado” As crianças são um outro ponto forte no filme. Principalmente para tratar da violência, elas funcionam como um terceiro núcleo dentro da favela e são chamados de caixa baixa pelo narrador. “Os moleques do caixa baixa eram um bando de meninos que não respeitavam muito as leis da favela. Vira e mexe eles entravam e metiam um morador ou uma padaria, principalmente na área do Cenoura. O que eles não sabiam e iam saber é que a Cidade de Deus agora tinha dono”. A violência cometida por e contra as crianças é um ponto forte no filme, e é uma forma de crítica muito pesada. Ao mostrar as crianças em uma situação de vulnerabilidade como em uma das cenas mais marcantes do filme, onde uma criança é assassinada por outra na presença de adultos e crianças, sob a ordem de um adulto, o traficante Zé Pequeno. Esta cena é aquela que vai mostrar para todos o que o narrador falou anteriormente sobre o “dono” da favela. Em outro momento uma criança define o que é ser adulto para ela: “que criança? Eu fumo, eu cheiro, já matei e já roubei, sou sujeito homem” O personagem do Zé Pequeno, o “dono” aparece como um bandido do “bem”, eventualmente. Diz o narrador: “O

pior é que a Cidade de Deus virou um lugar mais seguro pros moradores. Quase que num tinha mais assalto nenhum, era só falar com o Zé Pequeno."

A Cidade de Deus funciona no filme como uma cidade dentro da outra, apesar de estar ligada ao contexto da cidade do Rio de Janeiro, a favela tem uma certa independência em relação ao resto da cidade. O elo principal de ligação entre a favela e o seu contorno, é a polícia. A polícia que é retratada no filme é uma polícia viciada e corrupta. Tudo corre dentro da favela a mercê dos traficantes, e os policiais entram eventualmente para buscar o suborno que os mantém à distância. A configuração das relações dentro da favela se modifica depois da morte de Bené. A partir deste momento um novo personagem aparece e uma luta sanguinária se inicia na favela. O narrador explica de uma maneira simples qual a diferença entre este novo personagem, Mané Galinha e Zé Pequeno. E nesse momento mais uma vez cita a dualidade entre o bem e o mal. "O problema do Zé Pequeno com o Mané Galinha era muito simples. O Pequeno era feio, o Galinha, bonitão. O Mané Galinha conquistava qualquer mulher. O Zé Pequeno só conseguia mulher pagando ou usando a força. A parada aí ó, era entre o bonitão do bem e o feioso do mal." Zé Pequeno estupra a esposa de Mané Galinha em sua presença e em seguida assassina seu irmão. É nesse momento que seu personagem se transforma em mais um bandido "do bem" para a trama. O autor segue durante todo o filme trazendo cenas extremamente violentas, e nesse sentido demonstra a falta de segurança da cidade, e mais especificamente de um pedaço da cidade que não tem lei. A favela é a exacerbação do que ocorre na cidade numa escala menor. Temos mais uma vez a dualidade entre o centro e a periferia, específica de um contexto urbano. Dentro dessa perspectiva são vários os momentos em que através da demonstração exacerbada de fatos violentos e corruptos, o filme critica a realidade. O fato se ser baseado em fatos reais, tem ainda uma carga maior de crítica.

Na luta sanguinária que se estabelece entre Mané Galinha e Zé Pequeno, o primeiro aparece como herói e o segundo como bandido. Embora o primeiro também tenha atitudes violentas, e cometa assassinatos, ele será tido como herói, justiceiro. Ele vem redimir os moradores que vivem sob a guarda de Zé Pequeno. O Desfecho do filme se dá com o conflito vivido pelo cidadão de bem, O Buscapé, que fotografou a "guerra" que ocorreu na favela entre os bandidos do "bem" (Mané Galinha e Cenoura) e o bandido do "mal" (Zé Pequeno). Buscapé se pergunta se deve entregar para o jornal onde trabalha a foto do corpo de Zé Pequeno, assassinado por um grupo de crianças, ou a foto em que Zé Pequeno negocia com a polícia a sua liberdade. "Se eu entregar só essa foto do bandido, eu consigo trabalho. Com essa daqui eu fico famoso, vai sair até em capa de revista. O Pequeno nunca mais vai me encher o saco, mas e a polícia?" Com essa indagação ele deixa claro que a polícia não representa proteção pra ele, mesmo sendo um cidadão de "bem". Neste filme, assim como em O Invasor, a sensação de insegurança, de vulnerabilidade, de desesperança, fica como legado para pensar o cotidiano da cidade. A cidade como o ambiente onde é comum essa sensação.

5 CONCLUSÃO

Diante do estudo feito, nos deparamos com questões pertinentes a um contexto urbano, como a violência, a corrupção e a modernização. Buscamos durante toda a pesquisa encontrar, através das chaves analíticas descritas acima, os elementos de crítica aos valores de uma sociedade real que estivessem presentes numa sociedade ficcional. O papel da mídia como meio de comunicação de massa, como mediador entre estas duas sociedades. As suas mediações que produzem e transmitem representações de mundos foram tomadas como norteadoras deste debate acerca do cinema como forma de crítica social. O filme como manifestação simbólica, consegue abordar questões socialmente pertinentes ao debate das questões sociais que se encontram no cotidiano de uma vivência humana real. A ficção permite um distanciamento necessário para uma compreensão aprofundada da realidade que se apresenta. O cotidiano urbano é riquíssimo em representações de mundos das mais variadas e foi escolhido aqui por seu caráter dinâmico e transformador. Para todos aqueles que vivem em cidades é inegável a influência da configuração física da cidade nos comportamentos sociais. Durante a pesquisa essa afirmação se tornou cada vez mais clara. A cidade é sem dúvida o palco das maiores transformações sociais, e por isso merece um olhar cuidadoso e atento. Ver a cidade de duas maneiras foi a maneira que encontramos para esclarecer como se dão estas transformações e a partir de que matrizes acontecem. De maneira alguma tentamos dar conta de todas as possíveis matrizes de mudanças que possam estar presentes num contexto urbano, mas dentro dos recortes que fizemos, buscamos enxergar e trazer para o debate questões que nos parecem fundamentais diante da configuração atual de sociedade moderna e globalizada, que se torna cada vez mais urbana e inconstante.

Esperamos com este trabalho poder contribuir e esclarecer de que maneira é possível que manifestações midiáticas, como o cinema, imbuídos das suas especificidades técnicas e de

linguagem, elaborem uma crítica dos valores e comportamentos sociais presentes nos diversos âmbitos sociais. No nosso caso escolhemos a cidade como recorte inicial, dentro dela, buscamos a modernização, a violência e a corrupção, como fatores fundamentalmente urbanos, e para a análise destes aspectos, escolhemos o filme, o cinema, porque acreditamos que, assim como outros meios de comunicação de massa, o cinema tem demonstrado desde o seu surgimento, a sua capacidade de crítica. O cinema é capaz de fundamentar e construir sua crítica a partir de uma análise do real, tratando a realidade externa de uma maneira interna. E por acreditar nisso esperamos que este trabalho inspire outros que busquem nos meios de comunicação de massa as discussões que são pertinentes as ciências sociais. Que o cinema seja visto também como prática social.

REFERÊNCIAS

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. (2001), *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio do século XX*, Bauru, São Paulo , Edusc.

BENJAMIN, Walter. *Sociologia*. (1985), Org.: Flávio R.Kothe, São Paulo, Ed. Ática.

BENTES, Ivana (org.). (2007), *Ecos do cinema: de Lumière ao digital*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ.

BERMAN, Marshall. (1982), *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo, Cia.das Letras.

CALDEIRA,Teresa Pires do Rio. (2000), *Cidade de Muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo,* São Paulo, Edusp.

CAPUZZO, Heitor. (1986), *Cinema: a aventura do sonho.* São Paulo, Companhia Editora Nacional.

CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). (2004), *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo, Cosac Naify.

DOMINGUES, José Maurício. (1999), *Sociologia e modernidade: para entender a sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

DUDLEY, Andrew. (2002), *As principais teorias do cinema*, tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.

FRÚGOLI JÚNIOR, Heitor. (2007), *Sociabilidade Urbana*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.

LEFEBVRE, Henry. (1969), *Introdução à Modernidade*, Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra.

LEITE, Sidney Ferreira. (2005), *Cinema Brasileiro: Das origens à retomada*, São Paulo, Fundação Perseu Abramo.

LYNCH, Kevin. (1997), *A imagem da cidade*. São Paulo, Martins Fontes.

MARTIN, Marcel. (1963), *A linguagem cinematográfica*, tradução de Flavio Pinto Vieira e Teresinha Alves Pereira.Belo Horizonte, Itatiaia.

PECHMAN, Robert Moses. (2002), *Cidades Estreitamente Vigiadas: o detetive e o urbanista*, Rio de Janeiro, Casa da Palavra.

PEIXOTO, Nelson Brissac. (2004), *Paisagens Urbanas*, 3º edição revista e ampliada, São Paulo, Editora SENAC São Paulo.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; ECKERT, Cornélia. (2005), *O tempo e a cidade.* Porto Alegre, UFRGS Editora.

STAM, Robert. (2003), *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, Papirus.

TURNER, Graeme. (1997), *Cinema como prática social.* São Paulo, Summus.

VELHO, Otávio Guilherme (org.). (1987), *O Fenômeno urbano*. Rio de Janeiro, Ed. Guanabara.

XAVIER, Ismail. (2001), *Cinema brasileiro moderno.* São Paulo, Paz e Terra.