UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

TONY SHIGUEKI NAKATANI

A geração Retomada
cineastas, contexto social e a imagem de sociedade nos filmes *Carlota Joaquina* e *Cidade de Deus*

SÃO PAULO
2017

TONY SHIGUEKI NAKATANI

A geração Retomada
cineastas, contexto social e a imagem de sociedade nos filmes *Carlota Joaquina* e *Cidade de Deus*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Sociologia

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Jackson

SÃO PAULO
2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

N163g

Nakatani, Tony Shigueki
A geração Retomada: cineastas, contexto social e a imagem de sociedade nos filmes Carlota Joaquina, princesa do Brazil e Cidade de Deus / Tony Shigueki Nakatani ; orientador Luiz Carlos Jackson. - São Paulo, 2017.
113 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Sociologia. Área de concentração: Sociologia.

1. Cinema da Retomada. 2. Carlota Joaquina, princesa do Brazil. 3. Cidade de Deus. 4. Carla Camurati. 5. Fernando Meirelles. I. Jackson, Luiz Carlos, orient. II. Título.

RESUMO

O objetivo do presente trabalho é o de realizar uma análise do cinema brasileiro contemporâneo, em específico o período que ficou conhecido como o cinema da Retomada. Procurei analisar o cinema da Retomada a partir de duas perspectivas teóricas, que levam em consideração tanto a análise interna dos filmes, quanto de uma análise dos aspectos que dizem respeito à forma como ele se organiza, buscando compreender o contexto social e político em que ele se insere, quais são as principais figuras que se destacam dentro do cenário cinematográfico que vai da segunda metade dos anos 1990 até o início dos anos 2000. Em relação ao primeiro aspecto, tomaram-se como marcos os filmes *Carlota Joaquina, princesa do Brazil* (1995), dirigido por Carla Camurati, e *Cidade de Deus* (2002), dirigido por Fernando Meirelles e codirigido por Kátia Lund. Serão esses os filmes que analiso neste trabalho, procurando identificar os grupos sociais retratados pelas películas, o sistema de relações estabelecidos entre eles, além de considerar as recepções da crítica e as trajetórias sociais de seus respectivos diretores. E em relação ao segundo aspecto, foi possível identificar no contexto da Retomada, a presença de características que definem um grupo de cineastas em torno de um sentido sociológico de geração, cujas figuras somente se inserem na área cinematográfica devido a uma conjuntura específica, decorrente das transformações institucionais e políticas do Estado brasileiro nesse fim do século XX.

Palavras-chave: Cinema da Retomada; Carlota Joaquina, princesa do Brazil; Cidade de Deus; Carla Camurati; Fernando Meirelles.

ABSTRACT

The objective of the present study is to carry out an analysis of contemporary Brazilian cinema, specifically the period that became known as the Cinema of Retomada. I tried to analyze the cinema of Retomada from two theoretical perspectives, which take into account both the internal analysis of the films and an analysis of the aspects that relate to the way in which it is organized, trying to understand the social and political context, who are the main figures that stand out in the cinematographic scenario, that goes from the second half of the 1990s to the beginning of the 2000s. In relation to the first aspect, the films *Carlota Joaquina, princess of Brazil* (1995), directed by Carla Camurati, and *City of God* (2002), directed by Fernando Meirelles and co-directed by Kátia Lund. These are the films that I analyze in this work, trying to identify the social groups portrayed by the films, the system of relations established among them, besides considering the receptions of criticism and the social trajectories of their respective directors. In relation to the second aspect, it was possible to identify in the context of Retomada, the presence of characteristics that define a group of filmmakers around a sociological sense of generation, whose figures are only inserted in the cinematographic area due to a specific conjuncture, due to the transformations of the Brazilian State at the end of the twentieth century.

Keywords: Cinema of Retomada; Carlota Joaquina, Princess of Brazil; City of God; Carla Camurati; Fernando Meirelles.

SUMÁRIO

RESUMO **2**

ABSTRACT **3**

AGRADECIMENTOS **6**

INTRODUÇÃO - O CINEMA BRASILEIRO DOS ANOS 1990: CINEASTAS E CONTEXTO DE PRODUÇÃO **8**

CAPÍTULO 1. O CONTEXTO SOCIAL, AS POLÍTICAS CULTURAIS DOS ANOS 1990 E A "GERAÇÃO RETOMADA" **15**

- **O contexto da Retomada e a geração Retomada** **21**

CAPÍTULO 2. *CARLOTA JOAQUINA, PRINCESA DO BRAZIL*: ANÁLISE FÍLMICA, RECEPÇÃO E TRAJETÓRIA SOCIAL DE CARLA CAMURATI **40**

- ***Carlota Joaquina* em sua estrutura básica** **41**
- **O sistema de relações e os grupos sociais em *Carlota Joaquina*** **43**
- **D. João e suas transformações no interior do sistema de relações em *Carlota Joaquina*** **49**
- **A recepção da crítica de *Carlota Joaquina*** **51**
- **O contexto social e político e a crítica sobre *Carlota Joaquina*** **54**
- **Revendo a crítica à luz da perspectiva sociológica** **56**
- **Trajetória social de Carla Camurati** **59**

CAPÍTULO 3. *CIDADE DE DEUS*: ANÁLISE FÍLMICA, CONTEXTO DE RECEPÇÃO E TRAJETÓRIA SOCIAL DE FERNANDO MEIRELLES **64**

- ***Cidade de Deus* em sua estrutura básica** **66**
- **O sistema de relações e os grupos sociais em *Cidade de Deus*** **68**
- **Vidas paralelas, caminhos que se cruzam: Buscapé x Zé Pequeno** **75**
- **Alguns aspectos da narrativa audiovisual em *Cidade de Deus*** **78**
- **A recepção crítica de *Cidade de Deus*** **81**
- **O contexto social e político de *Cidade de Deus*** **87**

Revisão da crítica à luz da análise fílmica **89**
Trajetória social de Fernando Meirelles **92**

CONSIDERAÇÕES FINAIS **97**

REFERÊNCIAS **102**

ARTIGOS DE JORNAIS E REVISTAS **104**

PROGRAMAS DE TELEVISÃO **106**

SITES CONSULTADOS **106**

FILMES CITADOS (ORDEM ALFABÉTICA) **107**

QUADRO DE CINEASTAS DA GERAÇÃO RETOMADA (ORDEM ALFABÉTICA) **109**

FICHAS TÉCNICAS DOS FILMES **113**

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, fora, Temer!

Esta dissertação, mais do que nunca, faz valer a máxima de que se trata de um trabalho coletivo, na medida em que ela simplesmente não existiria se não fosse o esforço de um grupo muito engajado e coeso na luta por melhores condições aos pós-graduandos dentro desta Universidade de São Paulo (USP).

Portanto, antes de mais nada, os meus agradecimentos são para aqueles que, concretamente, possibilitaram que esta dissertação existisse: Bruna Buranello Sekimura Nicodemos, Monise Fernandes Picanço, Rogério Jerônimo Barbosa e Thiago Rodrigues Oliveira, representantes discentes do Programa de Pós-Graduação em Sociologia (PPGS) em 2015; Jacqueline Teixeira e Ana Fiori, representantes discentes na Comissão de Pós-Graduação (CPG) da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH); Eduardo Casteluci, representante discente na Câmara de Normas da USP; Francesco Tomei, Lilian Krohn, Karina Fasson e Max Gimenes, representantes discentes do PPGS em 2016; e Brenda Rollemberg, uma das representantes discentes do PPGS em 2017, mas que acompanhou o meu caso a partir de uma determinada altura do processo.

Agradeço, ainda, à Regina Celi Sant'Ana, da CPG e do Serviço de Pós-Graduação da FFLCH, e ao Gustavo Mascarenhas, da Secretaria de Pós-Graduação do Departamento de Sociologia, pela atenção e orientações dadas tão prontamente.

Quis o destino que a minha trajetória acadêmica no mestrado tenha atravessado por uma turbulência no mesmo momento em que o nosso País se viu tragado por uma grave crise política e institucional, talvez a maior desde o golpe de Estado de 1964. Uma Presidenta eleita democraticamente, por mais de 54 milhões de votos, foi retirada do poder de forma sorrateira pelos setores mais retrógrados do Congresso Nacional e da sociedade civil. No âmbito pessoal, o meu imbróglio foi fruto de algumas escolhas equivocadas que tomei ao ingressar no mestrado, mas que não justificariam as atitudes arbitrárias que a burocracia acadêmica impõe aos seus pós-graduandos. Diante desses arbítrios, assim como a Presidenta, lutei, permaneci resiliente e pude retornar ao PPGS e dar continuidade à minha trajetória - infelizmente, no âmbito político e institucional, a nossa democracia foi jogada na lata de lixo da História.

Não fosse a atuação dessas pessoas, certamente a minha trajetória acadêmica na USP teria sido mais breve e inconclusa. A compreensão, o engajamento - e em certos momentos,

até indisposição com alguns professores - e a combatividade contra as arbitrariedades, sem deixar de reconhecer os erros que cometi, foram essenciais para que eu tivesse forças para lutar pelo meu retorno e permanência. A minha dívida para com essas pessoas é enorme e procurei honrar as suas lutas com a dissertação que entrego agora.

Nesse mesmo espírito, agradeço ao professor Luiz Carlos Jackson, pela confiança depositada, assumindo a minha orientação após esse momento conturbado, mesmo com o escasso tempo de trabalho que restou para finalizar a minha pesquisa. E ao professor Fernando Antonio Pinheiro Filho, outra figura companheira que foi essencial para que eu pudesse guardar um mínimo de esperança em minha permanência no PPGS. Espero poder retribuir da melhor maneira possível as lições aprendidas nessas relações.

Agradecimentos especiais para João Victor Kosicki e Marcia Vanessa Malcher dos Santos, colegas do PPGS, que foram os leitores e revisores dos meus textos nos momentos mais decisivos desse processo. Espero que as nossas amizades e parcerias ultrapassem os muros da universidade.

Agradecimentos também ao grupo da sociologia da cultura, em vias de se transformar o Núcleo de Sociologia da Cultura da USP. Mesmo integrando o grupo já no fim dessa caminhada, o convívio com seus integrantes foi parte importante de minha vivência uspiana.

Agradeço ainda minhas amigas Ana Paula Pacheco Godoy, Carolina Bessa Ferreira de Oliveira, Marina Ferreira Hungria, Mariana Dell'Avanzi, Patrícia Betamello e Marisol Marini; e aos amigos Vinicius Augusto Barrionuevo, Aluizio Marino e Walter Nicolas Otheguy Fernandez. Vocês fazem parte dessa história também.

À Paula Dell'Avanzi, mais do que companheira, um verdadeiro pilar de sustentação nos períodos mais críticos e complicados, que me impediu de implodir emocionalmente e atravessar essa tormenta com força e resiliência.

Aos meus pais, Shigueo e Yoshie Nakatani, pelo apoio que sempre deram em minha vida pessoal e profissional.

Por fim à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, Capes, pelo financiamento parcial de minha pesquisa de mestrado.

INTRODUÇÃO - O CINEMA BRASILEIRO DOS ANOS 1990: CINEASTAS E CONTEXTO DE PRODUÇÃO

Quando dei início ao mestrado, o projeto inicial de minha pesquisa era o de buscar compreender a visão histórica do cinema brasileiro contemporâneo, num estudo interdisciplinar entre a sociologia, história e cinema. Tal iniciativa se dava por uma intenção pessoal de dar continuidade à pesquisa que desenvolvi em minha graduação, cujo trabalho se focou na análise do filme *Narradores de Javé* (2003), de Eliane Caffé[1]. O objetivo do mestrado, assim, seria o de ampliar o corpo de obras do objeto trabalhado em nível de iniciação científica. Fruto de um interesse anterior pelos estudos em cinema, a curiosidade pelo cinema brasileiro contemporâneo veio após constatar o quanto esse período era, de certa forma, ignorado pelos estudantes e pesquisadores das áreas de humanidades, sobretudo os de ciências sociais, que privilegiavam os considerados cinemas de arte, ou aqueles que contivessem um claro viés mais politizados, como o Cinema Novo no Brasil.

Já em minhas pesquisas iniciais fiquei intrigado pelo percurso de nossa cinematografia, cuja história é, ainda, muito desconhecida por boa parte da sociedade, embora seja tão antiga quanto o seu "surgimento" oficial, pelos irmãos Lumière, na França do fim do século XIX. O estudo de *Narradores de Javé*, assim, foi como um mergulho para compreender melhor as intermitências que impactam a nossa forma de fazer, distribuir e usufruir de nossa própria cinematografia. Pude aprender muito sobre as dificuldades historicamente enfrentadas para a consolidação de uma prática cinematográfica viável. Ao trabalhar com um filme metalinguístico, tive oportunidade para discutir os aspectos históricos e teóricos pelo qual o cinema da Retomada deveria enfrentar, segundo a perspectiva de uma crítica acadêmica, sobretudo em relação aos seus compromissos com a realidade social e política de nosso país.

Ao longo do desenvolvimento de minha pesquisa, devido a diversas injunções, esse propósito inicial foi deixado de lado, para que eu pudesse me focar nos aspectos mais propriamente sociológicos que os estudos de cinema nessa perspectiva apresentam. No âmbito dessa linha de pesquisa, a principal referência teórica que orienta os meus estudos é a obra de Pierre Sorlin, privilegiando sobretudo as análises internas de filmes e, por meio de um

[1] Tratou-se de uma pesquisa em nível de iniciação científica, sob orientação do Prof. Dr. Paulo Eduardo Teixeira, financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), que foi o meu trabalho de conclusão de curso, apresentado na Faculdade de Filosofia e Ciências da Universidade Estadual Paulista, campus de Marília, no ano de 2009.

conjunto deles, estabelecer aspectos sociológicos em que sejam possíveis revelar as mentalidades e representações de uma sociedade[2]. Para isso, Sorlin afirma que uma sociologia do cinema deve se preocupar em responder três questões básicas: "como os cineastas percebem o mundo exterior, que imagens deste mundo transmitem e como são recebidas essas imagens?[3].

Um dos objetivos dessa nova abordagem era o de estabelecer uma amostra de filmes a serem analisados e, assim, "separar as variantes, buscar as relações elementares subjacentes nos filmes em que nos concentramos e, ao fazer isso, por em evidência os pontos de fixação"[4]. A partir dessas análises é que eu buscaria traçar algumas considerações acerca da visão de sociedade no cinema brasileiro contemporâneo. Foi nesse sentido que escolhi os filmes analisados nesta dissertação, pois para Sorlin, na construção de uma mostra significativa de análise, "[a] primeira etapa seria a escolha de um filme que tenha sido muito notado no momento de sua estreia; dois critérios podem intervir: o número do público ou a violência das tomadas de posição ocasionadas pelo filme"[5]. Na análise interna da obra a metodologia do sociólogo francês busca identificar os grupos sociais representados e o sistema de relações que eles estabelecem entre si[6]. As análises que faço tanto de *Carlota Joaquina, princesa do Brazil* (1995), dirigido por Carla Camurati, quanto de *Cidade de Deus* (2002), dirigido por Fernando Meirelles, seguirão, portanto, esses critérios metodológicos.

O exercício que realizei a partir da sociologia do cinema foi bastante enriquecedor e pude vislumbrar outras perspectivas sobre os filmes analisados. Perspectivas essas que contrariam, em alguma medida, algumas visões estabelecidas sobre eles pelas críticas cinematográficas e acadêmicas. Ao conformar essas novas análises, o intuito não foi, certamente, o de deslegitimar ou invalidar as leituras já correntes, mas sim o de complementar e aprofundar as visões e interpretações possíveis sobre essas obras. Nesse sentido, essas análises, acredito eu, contribuem para ampliar o entendimento e significado que elas possuem para o cinema brasileiro contemporâneo.

No decorrer dessa nova empreitada, porém, a pesquisa me apresentou novas problemáticas, advindas dos apontamentos realizados pela banca de qualificação, no intuito de conseguir um olhar que pudesse ser mais abrangente e aprofundado sobre esse período em específico, que contribuiria em muito para compreender de que maneira essas obras ganham

---

[2] SORLIN, Pierre. **Sociología del cine** - apertura para la historia de la mañana. México: Fondo de Cultura Económica, 1986. p. 27.
[3] Ibidem, p. 171.
[4] Ibidem. p. 200.
[5] Ibidem. p. 172.
[6] Ibidem. p. 154.

relevância no contexto cultural e cinematográfico do início dos anos 1990. Isso significou mais uma guinada nos objetivos iniciais do projeto apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia. Além da análise fílmica, assim, foram incorporados à pesquisa os aspectos de recepção da crítica aos filmes, à época de seus lançamentos comerciais, as trajetórias sociais de seus realizadores, em específico de seus diretores, além de uma análise do contexto social e político mais amplo da sociedade brasileira desse período.

Incorporada essas sugestões, a corrente teórica utilizada por mim foi a de Howard Becker, analisando o cinema brasileiro a partir do conceito dos "mundos da arte". A perspectiva teórica de Becker tem como intuito demonstrar que "a arte é [um fenômeno] social no sentido em que é criada por redes de pessoas que agem em conjunto e propõe um enquadramento analítico para o estudo dos diferentes modos de acção colectiva mediados pelas convenções consagradas, emergentes ou novas".[7] Nesse sentido, busquei definir as atividades que se relacionam ao cinema como sendo o "mundo da arte cinematográfica". Acredito que por meio dele seja possível analisar os aspectos relativos à recepção de público e da crítica (cinematográfica e acadêmica), bem como delimitar a atividade cinematográfica na figura do diretor.

O diretor, assim, é a figura que se encarrega de executar as "atividades nucleares" desse mundo da arte e em torno dele se monta uma "rede de cooperação" que o possibilita a criar sua arte, reconhecendo nele "os dons ou uma sensibilidade que só o autêntico artista possui."[8] Esse reconhecimento é dado pela sociedade, tanto por meio do público geral que, ao entrar em contato com a sua obra, reage e a aprecia, quanto pelo público especializado, que é a crítica, cujo papel é a de legitimar e justificar as qualidades estéticas de uma obra e explicar "como é que a arte traz qualquer coisa de indispensável aos indivíduos e à sociedade."[9]

Ao realizar uma delimitação temporal do que foi o contexto da Retomada do cinema brasileiro, observando que o termo indica um marco inicial, mas não tem uma definição clara sobre o seu fim ou não, preferi adotá-lo como o período que cobre os anos de 1995 até 2002, coincidindo com os filmes *Carlota Joaquina* e *Cidade de Deus*, analisados por mim. Reconheço que tomo a periodização a partir do posicionamento de apenas um crítico de cinema, Luiz Zanin Oricchio, d'*O Estado de S. Paulo*, que afirma que *Cidade de Deus* "cabe muito bem como epílogo simbólico de um ciclo. Daqui para frente é outra coisa, e nenhuma

[7] BECKER, Howard S. **Mundos da arte**. Lisboa: Livros Horizonte, 2010. p. 300.
[8] Ibidem, pp. 39-40.
[9] Ibidem, pp. 29-30.

atividade pode ficar se retomando a vida inteira"[10]. As referências adotadas aqui estão atreladas aos públicos angariados por esses dois longas-metragens. *Carlota Joaquina* faz mais de um milhão e meio de espectadores num contexto em que era difícil espaço nas salas exibidoras do circuito brasileiro; já *Cidade de Deus* promove um salto tanto quantitativo, tornando-se na maior bilheteria do cinema da Retomada, quanto um salto qualitativo em termos de técnica cinematográfica.

Por fim, ao me debruçar sobre o contexto da Retomada, foi possível vislumbrar ali a conformação de um grupo de cineastas que tiveram suas oportunidades de se lançarem no mundo da arte cinematográfica justamente nesse período. Essa possibilidade se deu devido a uma conjuntura política favorável, após a ressaca provocada pelo fim da Embrafilme e das políticas de incentivo ao cinema, que vigorou até o fim dos anos 1980. A reconfiguração do papel do Estado e a adoção de novas políticas econômicas fizeram com que o Brasil saísse de uma situação de instabilidade financeira. É nesse bojo que surgem as leis de incentivo à cultura e ao audiovisual. Essa conjuntura favoreceu a emergência do que procurei definir como a "geração Retomada". O entendimento que dou para o conceito de geração se ancora em Karl Mannheim[11]. Ou seja, ainda que os próprios cineastas não enxerguem convergências artísticas ou políticas entre si, acredito haver características próprias ao conjunto de cineastas que tiveram suas estreias na tela grande nesse período, que me possibilitam agrupá-los num sentido sociológico de geração.

Este é, em resumo, o percurso que fez com que eu chegasse ao desenho final deste trabalho. Assim, os principais suportes teóricos que embasam a minha pesquisa serão a sociologia do cinema de Pierre Sorlin e os "mundos da arte" de Howard Becker. Para além disso, guiam as minhas análises as diversas correntes teóricas advindas do cinema e das outras áreas das ciências humanas e sociais, sobretudo das outras sociologias e da antropologia. Nesse sentido, os objetivos de minha pesquisa acabaram por se ampliar do que estava proposto inicialmente. O meu trabalho assim é o de buscar compreender o contexto do cinema brasileiro de meados dos anos 1990 até os primeiros anos da década de 2000. Nesse contexto a geração Retomada ganha proeminência e procuro compreender de que maneira eles influenciam o mundo da arte cinematográfica e a produção do período. As análises fílmicas têm o papel de observar aspectos que podem ter escapado às interpretações da crítica cinematográfica e acadêmica, em torno de duas obras significativas desse período. Espero,

---

[10] ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo**: um balanço crítico da retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003. p. 24.

[11] MANNHEIM, Karl. O problema sociológico das gerações, *in*: FORACCHI, Marialice M. (org.). **Karl Mannheim: sociologia**. São Paulo: Ática, 1982.

assim, ter conseguido cobrir os elementos fundamentais para uma melhor compreensão desse período.

No que diz respeito à estruturação do estudo, no primeiro capítulo serão analisados qual era o cenário em que se encontrava o cinema brasileiro na primeira metade dos anos 1990, quando o cinema brasileiro praticamente sumiu do circuito exibidor nacional, bem como os aportes de financiamento estatal, culminando na extinção da Embrafilme, a principal e única estatal a viabilizar o cinema brasileiro desde o fim dos anos 1960. Tendo compreendido o contexto da Retomada, passo a discorrer sobre a geração Retomada, caracterizando um conjunto de cineastas que puderam dirigir seus primeiros longas-metragens durante esses anos. Essa caracterização pode ser feita pois o contexto da Retomada congrega uma diversidade de cineastas de outras gerações, tendo algumas de suas figuras iniciado as suas práticas cinematográficas nos anos 1950, quando muitos da geração Retomada ainda nem nasceu. A minha hipótese é de que algumas das características que conformam essa geração serão importantes para podermos compreender as especificidades do cinema da Retomada.

Nos capítulos seguintes passo para as análises fílmicas de *Carlota Joaquina* e *Cidade de Deus*. Nesse exercício, para além dos aspectos narrativos e dos recursos audiovisuais, procuro identificar os grupos sociais representados, bem como o sistema de relações que se estabelecem nos filmes, para então buscar novas chaves interpretativas para as obras. Feita a análise fílmica, passo para os estudos de recepção do filme, na imprensa e na academia, e nas trajetórias sociais de seus respectivos diretores. O estudo da recepção crítica tem importância para trazer luz sobre o sucesso de público que essas duas obras tiveram, bem como podem servir de exercício comparativo para com as análises realizadas por mim, sob a perspectiva da sociologia do cinema.

No âmbito das interpretações feitas, acredito que os instrumentos de análise da sociologia do cinema possibilitaram identificar elementos desconsiderados até então. No caso de *Carlota Joaquina*, ao se observar o sistema de relações, acredito ser possível redimir a figura de dom João VI, visto como uma figura insegura e manipulável. Rever essa caracterização promove uma inversão na própria interpretação que se faz do filme. O mesmo pode ser afirmado sobre *Cidade de Deus*. O sistema de relações presente no filme desloca o foco da violência para os dois grupos sociais que compõem uma das maiores favelas do Rio de Janeiro, a dos trabalhadores e a dos bandidos. Embora essa análise não altere substancialmente o que foi identificado pelas críticas cinematográficas e acadêmicas, divididas entre o elogio das qualidades técnicas e a crítica em relação à espetacularização da violência que o filme apresenta, ela relativiza uma interpretação depreciativa do pragmatismo

e do "vale tudo" que caracteriza a figura de Buscapé, colocando em evidência uma relação singular, que antagoniza dois grupos sociais marginalizados e que precisam conviver sob o mesmo espaço físico e social, a de pretos, pobres e periféricos.

Se as análises fílmicas puderam indicar outras perspectivas interpretativas sobre os longas de Carla Camurati e Fernando Meirelles, olhar as suas trajetórias sociais possibilitou compreender de que maneira elas influenciaram as suas formas de pensar e fazer cinema. Elas, de certa forma, corroboram aquilo que foi identificado como traços característicos da geração Retomada, sendo o principal aspecto as suas passagens pela televisão, ainda que em papéis distintos, ela como atriz e ele já como diretor. A experiência de Camurati pelo cinema da Boca do Lixo e a experiência de Meirelles na publicidade são preponderantes para se compreender as suas obras acabadas, da mesma forma que foram elas que possibilitaram atuarem em seus respectivos contextos e se destacarem por meio delas.

Para finalizar esta introdução, gostaria de destacar alguns resultados preliminares que este estudo possibilitou levantar, sobre o cinema da Retomada. A primeira delas diz respeito ao seu contexto sociocultural e político mais amplo, na qual se observou um desenvolvimento da indústria cultural no país, levada a cabo principalmente pela televisão, com o destaque da rede Globo, primeira emissora a conseguir uma abrangência nacional de suas transmissões. Além da televisão, há também uma maior estruturação de outros setores da indústria cultural, como o editorial e fonográfico[12]. Isso tem como consequência uma maior institucionalização e profissionalização das carreiras artísticas. Atrelados ao contexto geopolítico mundial dominado pelo discurso do "fim das utopias", ou do que ficará designado como "pós-modernidade", os aspectos de uma arte politicamente engajada ganha outros contornos. Para Lúcia Nagib, é "a emergência dos estudos culturais, dando espaço à manifestação das minorias étnicas e sexuais, [que oferecerá] uma base segura para o retorno do filme engajado"[13].

Na reflexão sobre o cinema da Retomada, assim, ao se buscar analisá-lo sob a luz da estética do Cinema Novo, de sua politização ou não - como se o movimento cinemanovista fosse o padrão que guia a nossa tradição cinematográfica -, como faz boa parte da crítica acadêmica, além de desconsiderar esse contexto maior, não enxerga as transformações que o

---

[12] Estas análises se baseiam no olhar panorâmico realizado por Marcelo Ridenti, em "Caleidoscópio da cultura brasileira (1964-2000)", *in*: MICELI, Sérgio; PONTES, Heloisa (orgs.). **Cultura e sociedade**: Brasil e Argentina. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014. pp. 21-71.

[13] NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro**: matrizes, nostalgia, distopias. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 16.

mundo da arte cinematográfica brasileira passou na metade final do século XX. Para Tânia Pellegrini, o contexto da Retomada apresenta um certo dilema, pois

> [...] para sobreviver e crescer enquanto indústria competitiva num mercado globalizado, sem estar exclusivamente na dependência de leis, incentivos e subsídios oficiais, nosso cinema poderia continuar a trilhar esse caminho antigo - não garantido - mas sempre tão prolífico, o da busca de uma identidade (possível? desejada? mítica?), incorporando às novas técnicas sua própria herança, preservando uma autonomia, se não estética, pelo menos temática, criando um produto singular, que se abra, sim, para o outro e suas influências, "deglutindo-as antropofagicamente", todavia sem se perder em meio a milhares de outros tantos filmes iguais, aqueles que os americanos sabem fazer muito melhor, com sua poderosa indústria da homogeneização.[14]

Ou seja, num certo sentido, a politização ou os posicionamentos ideológicos mais marcados se deslocam para o âmbito dos debates e discussões que a existência de uma obra em si provoca, na medida em que os conteúdos dos filmes não deixam de abordar as nossas questões e problemáticas. Contando com uma rede de cooperação melhor estruturada, ou seja, com mais publicações especializadas, com mais cursos de cinema (sejam eles cursos livres, técnicos ou de ensino superior), além de canais de comunicação mais abrangentes, é possível que a própria estrutura da indústria cultural, dentro e fora do país, levou o cinema brasileiro desse período a ter as características que aponto neste trabalho.

Por fim, cabe destacar que não é o meu intuito esgotar as discussões levantadas neste estudo, na medida em que seria necessário um conjunto mais amplo de filmes a serem analisados, bem como aprofundar o estudo sobre as características que definem a geração Retomada. Assim, poderíamos avançar numa compreensão mais propriamente sociológica tanto dos aspectos que constituem o conjunto das obras, quanto dos aspectos que constituem o conjunto de realizadores, possibilitando interpretar de que maneira eles pensavam o cinema e a nossa realidade, de que maneira isso era expresso em termos audiovisuais e como isso era recebido pelo público - especializado ou não. Espero ter contribuído para que possamos trilhar esse caminho, além de trazer novas perspectivas, complementando e, na medida do possível, aprofundando as análises e estudos já existentes sobre esses temas.

---

[14] PELLEGRINI, Tânia. O cinema brasileiro da retomada: questão de identidade, *in*: **Despropósitos**: estudos de ficção brasileira contemporânea. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008. p. 227.

CAPÍTULO 1. O CONTEXTO SOCIAL, AS POLÍTICAS CULTURAIS DOS ANOS 1990 E A "GERAÇÃO RETOMADA"

No dia 15 de março de 1990 o Brasil deu um novo passo em sua História, quando, após mais de 20 anos de uma ditadura militar (1964-1985), um presidente escolhido pelo voto popular assumiria o principal cargo do Poder Executivo do País. Tratava-se de Fernando Collor de Mello. Um de seus primeiros atos como Presidente da República Federativa do Brasil foi o decreto da Medida Provisória nº 151, dissolvendo e extinguindo diversos órgãos públicos federais. Dentre esses órgãos, a Distribuidora de Filmes S.A., a Embrafilme.[15] Além dessa medida, o então Presidente rebaixou o Ministério da Cultura a uma secretaria de governo vinculada diretamente à Presidência da República.

Tais medidas afetariam de forma profunda o setor cultural brasileiro, e o audiovisual em particular. Embora a Embrafilme fosse uma empresa de economia mista, criada ainda na década de 1960, seu capital era majoritariamente estatal e, além do financiamento a produções cinematográficas, era uma das únicas a realizar a distribuição de filmes brasileiros em território nacional. As motivações para o fim dos mecanismos estatais de financiamento cultural estavam baseadas na premissa de que a cultura se caracterizava como qualquer outro setor da economia, sendo um interesse ("problema") de mercado e não de Estado. Nessa visão, não era responsabilidade do Estado promover a cultura, como se fosse pelas regras do mercado que o seu desenvolvimento seria melhor observado. Mas havia também as razões financeiras mais prementes e imediatas para a decisão do Governo Federal. O Estado estava sem recursos e as leis de renúncia fiscal era uma forma de realizar o fomento à produção cultural.

Para Mônica Rugai Bastos, o período inicial da década de 1990 marca uma divisão na concepção do papel do Estado no âmbito da condução de políticas públicas. Ela afirma que entre Fernando Collor e Fernando Henrique Cardoso (FHC), o Estado se retira do "papel de organizador da sociedade" e deixa de ser o 'construtor do capitalismo industrial no país.'"[16] Para ela, ainda, a implementação do neoliberalismo dentro da estrutura estatal brasileira por Collor, "do ponto de vista administrativo, reduziu as despesas do Estado à custa da

---

[15] Acessível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/1990-1995/151.htm>. Acessado em 27 mar. 2017.

[16] SALLUM JR., Brasílio. Apud BASTOS, Mônica Rugai. **O espelho da nação: a cultura como objeto da política no governo de Fernando Henrique Cardoso**. Universidade de São Paulo: São Paulo, 2004. Tese de doutorado. p. 194. Interpolação minha.

desorganização da estrutura burocrática."[17] Nesse sentido, a redução do Estado brasileiro provocou alarde não apenas na esfera cultural, mas também em diversos outros setores.

Na visão da autora, entretanto, é necessário fazer uma ponderação em relação ao contexto do governo FHC. Para ela, ainda que inserido sob a mesma compreensão do papel do Estado, na perspectiva neoliberal, a função do ex-ministro da Fazendo de Itamar Franco foi a de reorganizar, mais do que enxugar, a estrutura burocrática que havia sido legada das primeiras gestões pós-ditadura. Daí ela afirma que sua eleição foi "um ponto final ao período de transição", seja no sentido de transição para a democracia, seja no sentido do fim do Estado desenvolvimentista varguista.

A sustentação de Bastos é de que, ao contrário do que parece supor o senso comum, a cultura não era uma peça acessória ao governo de FHC. Trata-se, antes de tudo de perceber que "[a] modificação do Estado implica mudança no projeto político para a nação"[18]. Mudar o foco de atuação estatal, de interventor para fiscalizador, pressupõe a "descentralização das decisões, participação dos grupos sociais na escolha de proposta e reformulação da burocracia administrativa [...]"[19]. Essa visão vai contra o que imperava no período de Vargas, por exemplo, quando a cultura funcionava como o "cimento" da identidade nacional, a partir de uma centralização na definição dessa identidade, fixada pelo Estado.

Na mudança da "natureza" do Estado, contudo, o que se observa é a ausência de políticas públicas para o setor cultural. O audiovisual, em específico, teve como consequência direta um período de ressaca das produções de longas-metragens no país, pairando um sentimento de “morte do cinema brasileiro” entre os cineastas – alguns deles correram para fora do Brasil para conseguirem fazer cinema. É verdade que, para o campo cinematográfico, em realidade, o ato de extinção que Collor promoveu foi mais representativo, na medida em que a Embrafilme já enfrentava sérios problemas, administrativos e financeiros, desde meados da década de 1980. Ainda assim, a saída repentina e completa do Estado no cenário de incentivo do cinema pegou os principais afetados pela MP nº 151 de surpresa, evidenciando uma fragilidade que muitos artistas do audiovisual brasileiro talvez não quisessem encarar.

O baque sentido pela ação do Estado, frente às subvenções realizadas até então, fez com que o setor cinematográfico brasileiro se movimentasse e, de certa forma, se repolitizasse. Após um período em que a produção de filmes no Brasil caiu a ponto de não ser lançado quase nenhum título em nossas salas de exibição, a “retomada” do cinema brasileiro

---

[17] BASTOS, Mônica Rugai, 2004, p. 195.
[18] Ibidem, p. 198.
[19] Ibidem, p. 197.

foi possível, contando com alguns esforços individuais. Foi possível também a volta das políticas para o setor, com a aprovação em 1993 da Lei nº 8.685, mais conhecida como a Lei do Audiovisual, já com Itamar Franco na presidência da República. Esse ressurgimento, entretanto, não se dá de forma unânime, e o cinema brasileiro é questionado em suas viabilidades, desta vez financiados via leis de incentivos, como a Lei Rouanet (Lei nº 8.313/1991) e a Lei do Audiovisual. Mais do que isso, a exemplo de Eduardo Escorel, muitos também passaram a questionar a "necessidade" de um cinema nacional num quadro onde a televisão se torna hegemônica na cultura audiovisual dos brasileiros[20].

Mônica Rugai Bastos vai além dessa questão, e afirma que a existência de uma lei específica para o setor audiovisual demonstra um certo anacronismo entre as mudanças pretendidas sob o novo papel do Estado e os agentes culturais, nesse caso, produtores e cineastas. Ela argumenta que desde a década de 1930 o cinema possui uma relação próxima ao Estado, tendo sempre recebido auxílios e subvenções, pois

> O setor de produção cinematográfica parece ter estabelecido um diálogo com vários governos, e também se mobilizado no sentido de mostrar-se capaz de fazer a crítica social no Brasil. Por isso, o setor recebeu atenção das autoridades, ao menos para ouvir suas reclamações.[21]

Nesse sentido, a "repolitização" da classe cinematográfica tinha o objetivo de demonstrar o quanto a inserção do cinema no Brasil tem caráter muito mais cultural do que comercial, ou da indústria cultural[22], para o qual o apoio do Estado é essencial.

Bastos, além de considerar que a sustentabilidade do cinema se dá pela sua inserção total como "negócio", é taxativa em relação aos cineastas e produtores:

> O governo FHC propôs estabelecer novas relações com os produtores culturais. Durante todo o período de governo, os cineastas não se posicionaram quanto às relações, apenas quanto às leis de incentivo. *Isso porque, como a maioria dos críticos, fizeram uma leitura precipitada das propostas, enxergando apenas a superfície das mesmas. Não avaliaram as ações do governo como parte de um projeto mais amplo, que ao final, modificou as relações entre os grupos sociais*. Na nova ordem política, o

---

[20] ESCOREL, Eduardo. **Adivinhadores de água - pensando no cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. pp. 13-34.

[21] BASTOS, 2004, p. 229.

[22] Melina Izar Marson, em *Cinema e políticas de Estado*, é quem discute essas diferentes concepções sobre o fazer cinematográfico no Brasil, sendo um dos fatores de disputa entre os próprios cineastas, dificultando um projeto de desenvolvimento do setor que seja consenso nesse meio. MARSON, Melina Izar. **Cinema e políticas de Estado: da Embrafilme à Ancine**. São Paulo: Escrituras Editora, 2009. p. 29.

> Estado se posiciona *menos como mediador e interventor, portanto, menos responsável pelo atendimento de demandas sociais*.[23]

Nessa perspectiva, a "culpa" do cinema brasileiro não ter atingido a meta de 200 filmes produzidos e lançados em 2006, conforme estabelecido inicialmente pelo Grupo Executivo de Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica (GEDIC)[24], foi dos próprios cineastas e produtores culturais.[25] Vale ressaltar que as análises em torno do cinema realizada por Mônica Rugai Bastos, em sua tese, não abrangeu as atividades da Agência Nacional do Cinema (Ancine), criada em 2001[26], mas cuja operacionalidade institucional passa a ter efetividade somente a partir de 2003, quando um de seus principais objetivos era o de estruturar a "indústria cinematográfica" no Brasil.

Contudo, ainda que não seja foco de minha análise, creio ser importante destacar alguns desdobramentos dessa busca por uma indústria cinematográfica brasileira. Melina Izar Marson, em seu livro *Cinema e políticas de Estado*, demonstra que os objetivos de se criar esse mercado não foram efetivos, ainda que tenha sido ele mesmo quem realizou a gestão desse "mecenato estatal":

> O projeto cultural do Estado, elaborado conjuntamente com o campo cinematográfico brasileiro, que vinha sendo implantado desde o final do ciclo Embrafilme e foi consolidado através da Ancine, teve como horizonte o mercado: era necessário um cinema comercial e atraente para investimentos de empresas privadas – o que o tornaria independente do Estado. Mas, durante o processo de consolidação dessa política cinematográfica, o cinema brasileiro não conseguiu tornar-se um investimento direto de empresas [e] continuou dependente de dinheiro público (via dedução de impostos) [...].[27]

Em meio a essas incertezas que foram enfrentadas, diversos cineastas conseguiram, ao mesmo tempo, produzir suas obras e se engajarem em torno das discussões sobre uma política pública para o setor. E, a despeito do ceticismo inicial, passados mais de vinte anos desde que as primeiras medidas governamentais foram tomadas, a verdade é que o cinema brasileiro conseguiu engatar uma presença cada vez maior nas telas de cinemas e, atualmente, mais de cem títulos falados em língua portuguesa são lançados no circuito exibidor a cada

---

[23] BASTOS, 2004, p. 234. Destaques da autora.
[24] Grupo criado em setembro de 2000, com representação interministerial (Cultura, Fazenda, Desenvolvimento e Comunicações), e representantes do setor audiovisual (cinema e televisão). BARROS, 2004, p. 227.
[25] Segundo a Agência Nacional do Cinema (Ancine), em 2006 foram lançados 74 filmes brasileiros. Fonte: Listagem de filmes brasileiros lançados - 1995 a 2015. Disponível em: <http://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/cinema/pdf/2102_1.pdf>. Acessado em 19 abr. 2017.
[26] Medida Provisória no 2.228-1, de 6 de setembro de 2001.
[27] MARSON, 2009, pp. 181-2. Interpolações minha.

ano[28]. Em relação ao período que estudo aqui, o cinema partiu de 14 filmes lançados em 1995, para 29 em 2002, totalizando 186 filmes ao longo desses oito anos. Ainda que se trate de números tímidos, com uma média de 23 filmes por ano, não há dúvidas de que ela somente foi possível com as políticas de incentivo governamentais e será importante também para percebermos nela os traços da geração da Retomada que discutirei logo em seguida.[29]

Se, por um lado, o contexto do fim da década de 1980 e início dos anos 1990 representou o "enxugamento" do Estado - ou, na perspectiva colocada por Bastos, transformou-se de natureza -, por outro, é possível observar a consolidação de uma indústria cultural e de uma maior institucionalização dos setores artísticos, intelectuais e culturais do país. Esta é a perspectiva apresentada por Marcelo Ridenti em "Caleidoscópio da cultura brasileira (1964 - 2000)", em que analisa o desenvolvimento da esfera cultural até o fim do século XX. Frutos da modernização desenfreada pelo qual o país atravessou, num processo contraditório, em que o "'moderno' se combinaria com o 'arcaico', em um emaranhado que teria consequências também no plano das artes e da cultura"[30].

A modernização pela qual o Brasil passou na segunda metade do século XX promoveu uma rápida urbanização de nossa população, puxada por uma industrialização acelerada de nossa economia. Isso teve consequências sociais que afetarão de forma substancial os setores intelectuais e culturais. Nessa transformação, houve uma ampliação do acesso à educação e aos meios de comunicação, setores que viram suas demandas e investimentos aumentarem na proporção em que a sociedade brasileira acompanhava o seu crescimento populacional e urbano. Nesse sentido, a ampliação de nossos estratos médios, estimulou tanto uma maior demanda por acesso às artes, cultura e ciência, quanto maior acesso a bens de consumo.[31] Dois símbolos dessa transformação pela qual a sociedade brasileira passou, sobretudo no último quarto do século XX são os shopping centers e a televisão. Ridenti coloca que os shoppings "passaram a ser local privilegiado de consumo de bens simbólicos, em particular o cinema [...]"[32] Já a televisão, que chegou em meados da década de 1950, passados cerca de vinte anos, consolida-se como o principal veículo de

---

[28] Segundo dados preliminares da Ancine, via Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual, 143 títulos brasileiros foram lançados em 2016. Disponível em: <http://oca.ancine.gov.br/cinema>. Acessado em 09 fev. 2017.

[29] Para se ter uma base de comparação, no período seguinte, entre 2003 a 2010, a média subiria para cerca de 64 filmes por ano. Isso pode ser devido a atuação da Ancine no setor, que atuou de maneira mais incisiva no desenvolvimento das políticas do audiovisual no Brasil. Fonte: Filmes brasileiros lançados - 1995 a 2015. Disponível em: <http://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/cinema/pdf/2102_1.pdf>. Acessado em 12 jun. 2017.

[30] RIDENTI, Marcelo. Caleidoscópio da cultura brasileira (1964 - 2000), *in*: MICELI, Sérgio; PONTES, Heloisa (orgs.). **Cultura e sociedade**: Brasil e Argentina. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014. p. 22.

[31] Ibidem, p. 24.

[32] Ibidem, pp. 24-5.

comunicação de massa. No início do século XXI, a televisão ultrapassa o rádio em termos de presença nos domicílios brasileiros e, segundo dados do IBGE, 89% das casas brasileiras possuíam ao menos um aparelho televisor - 1% a mais do que os aparelhos de rádio.[33]

Um dos aspectos importantes a se destacar, que é colocado por Ridenti, é o fato desse desenvolvimento ter se dado em grande parte num contexto de fechamento político e econômico que o país atravessou por duas décadas, sob uma ditadura militar, cujas ações nos setores culturais e intelectuais eram, concomitantemente, de repressão aos defensores da volta da democracia e de apoio aos órgãos públicos e privados que possibilitassem o arrefecimento da resistência. É nesse contexto que a rede Globo se consolida como principal canal de televisão aberta e nacionaliza a sua transmissão; e acontece o fortalecimento de instituições estatais de financiamento à cultura, como a Embrafilme, Funarte, Instituto Nacional do Livro (INL), Conselho Federal de Cultura (CFC), etc. Além disso, "a iniciativa privada também cresceu com o apoio do Estado. Estabeleceu-se uma indústria cultural televisiva, fonográfica, editorial, publicitária e assim por diante."[34]

Portanto, se a década de 1990 marca a saída e transformação do papel do Estado brasileiro frente a alguns setores da economia, o que afetou algumas áreas da cultura, como o cinema, conforme demonstrei acima, é possível afirmar que houve a consolidação de um mercado de bens simbólicos, que se expressou principalmente pela televisão (sendo o papel da rede Globo imprescindível nesse predomínio). Ou seja, os meios de comunicação chegam ao fim do século XX muito bem estruturados, contando, além da televisão e rádio, com a presença de diversos veículos de imprensa com abrangência nacional, seja em formato diário ou semanal, como os jornais *Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo* e *O Globo*, ou as revistas semanais *Veja* e *Isto É*. Isso sem contar outras publicações especializadas, sobretudo as de entretenimento.

Tudo isso acompanhado de uma ampliação e diversificação dos mercados da indústria cultural, principalmente as do entretenimento da música e do audiovisual. Na música, a diversificação dos ritmos que iam desde o sertanejo, passando pelo pagode e até o rock (ou BROCK, como afirma Ridenti). Marco disso é o evento Rock in Rio, que

> [...] simbolizou o auge do BROCK. Foi um megaespetáculo, realizado em janeiro de 1985, no qual os roqueiros nacionais atuaram com famosas bandas internacionais. A iniciativa do empresário Roberto Medina levou ao cume do

[33] RIDENTI, 2014, p. 23.
[34] Ibidem, p. 29.

> *show business* bandas que haviam começado a tocar em garagens, inspiradas na contestação do *punk* britânico.[35]

Acredito que seja fundamental a compreensão das transformações pela qual a sociedade brasileira passou na segunda metade do século XX para refletir sobre o cinema da Retomada, seu contexto e seus agentes. Ou seja, acredito que seja importante ter em mente todo esses desdobramentos na configuração de uma indústria cultural no Brasil, acarretando não apenas novas formas de inserção no mundo da arte cinematográfica, mas também novas configurações em torno das cadeias de cooperação, dos estetas e dos críticos que dela participam.

O contexto da Retomada e a geração Retomada

No âmbito das discussões acadêmicas e mesmo dentro do meio cinematográfico, os aspectos constituintes do cinema brasileiro a partir de meados dos anos 1990 ficaram convencionados como o cinema da Retomada. O termo, contudo, não possui uma conotação política e se trata apenas de uma demarcação temporal, ao mesmo tempo em que denota a realidade vivida pela nossa cinematografia. Para Tânia Pellegrini o termo apresenta uma falsa descontinuidade, pois para ela os anos 1980 apresentou "um crescimento do setor cinematográfico, apesar da crise econômica que o país atravessava."[36] É importante observar, portanto, que a produção cinematográfica não foi completamente afetada pelo vazio instaurado na ausência de medidas governamentais, e as formas independentes e os curtas-metragens permaneceram em produção contínua. De todo modo, no que concerne às "grandes produções", de fato, o início da década de 1990 pode ser considerado um dos piores momentos para o cinema nacional. Da mesma forma que os cineastas não tiveram suas carreiras completamente interrompidas, muitos deles acabaram migrando para outros ramos do audiovisual, como a televisão e a publicidade, por exemplo.

O contexto da Retomada, assim, pode ser dividido por períodos marcados tanto pela reorganização dos investimentos causados pelos escândalos de determinadas produções, mas também devido à crise econômica que atingiu o país entre 1998 e 1999, quando ocorreu uma desvalorização cambial brusca da moeda brasileira. Essa perspectiva é colocada pelos críticos

[35] RIDENTI, 2014, p. 61.
[36] PELLEGRINI, 2008, p. 212.

da Revista *Contracampo*, na introdução do livro *Cinema brasileiro 1995-2005*. Para eles, no primeiro período, que vai de meados da década até 1999, havia "uma meta midiática suprema para o novo cinema brasileiro: a conquista de uma estatueta do Oscar, como prova de sua admissão no clube fechado da indústria do cinema"[37]. Três filmes acabariam "representando" o país na maior cerimônia de premiação da indústria cinematográfica do mundo: *O quatrilho* (1995), *O que é isso companheiro?* (1997) e *Central do Brasil* (1998), todos concorrendo à premiação de melhor filme estrangeiro, com destaque para *Central do Brasil*, no qual Fernanda Montenegro também concorreu à premiação de melhor atriz.

O segundo período ocorre num contexto em que a crise econômica provoca uma diminuição no investimento feito pelas empresas no setor audiovisual, fazendo com que boa parte dos investimentos viessem de empresas estatais. Por outro lado, novas regulamentações na Lei do Audiovisual, aplica um controle melhor sobre os projetos apresentados à Ancine, barrando projetos de "turistas", no intuito de evitar os escândalos ocorridos no primeiro período, que procurarei discutir um pouco mais a frente. O fim da década de 1990 marca também a entrada da Globo Filmes no mercado cinematográfico, cujas consequências a revista afirma que "logo passou a definir, entre os que constavam nas listas de produção de filmes, quais eram os incluídos e quais eram os excluídos dos meios de divulgação e, logo, do grosso das salas de cinema."[38] Isso capacitou a produtora a investir em algumas produções de alto orçamento, aproveitando-se da estrutura televisiva que possui.

A Revista *Contracampo* trabalha esse segundo período até o ano de 2005. Entretanto, para fins de delimitação de minha pesquisa, tomarei o contexto da Retomada o período que vai de 1995 até 2002. Trata-se de uma opção metodológica por duas questões: 1) a discussão em torno do termo Retomada se dissolveu na medida em que o cinema brasileiro foi mostrando as suas continuidades e progressões, em termos de obras lançadas e presença de público; 2) trata-se do período que cobre os dois filmes que trabalharei nesta dissertação, ou seja, de *Carlota Joaquina* à *Cidade de Deus*, cujos critérios de escolha se pautaram na metodologia da sociologia do cinema de Pierre Sorlin, para quem as análises fílmicas devem ser definidas pelos critérios de alcance de público conquistado e ter recebido atenção das críticas (tanto dos meios de comunicação quanto da academia), supondo que "uma realização

---

[37] CAETANO, Daniel (org.). **Cinema brasileiro 1995-2005**: revisão de uma década. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005, p. 27.
[38] Ibidem, p. 29.

que obteve um grande público e de que muito se falou provavelmente terá marcado mais profundamente e público do que um filme que ninguém viu."[39]

Acredito que há um sentido sociológico que é possível explorar e dar coerência para um determinado grupo de cineastas e obras que tiveram suas vidas alçadas (ou realçadas) neste período da vida cultural brasileira. Se há uma negação tanto pelos estudiosos quanto pelos próprios cineastas que houve um movimento político-ideológico ou estético, do ponto de vista sociológico, a Retomada pode ser vista como o estabelecimento de uma nova geração cinematográfica, sem ter que abrir mão do termo. Karl Mannheim, em seu artigo "O problema sociológico das gerações", afirma que para compreendermos o fenômeno social da geração, teremos de ir para além de seus fatores primários e constantes que configuram uma "geração", como os fatores etários e geográficos. Para o autor, tais fatores não são elementos suficientes para considerar efetivada a realização de suas potencialidades inerentes enquanto um grupo de geração. Faz-se necessário, assim, uma situação comum no processo histórico e social que é proporcionada pelo fato de se pertencer a um grupo social. É o que ele vai denominar de situação de geração.[40]

A situação de geração por si só não garante a sua compreensão sociológica, na medida em que há outras formas de "grupos concretos" que podem, num primeiro olhar, constituir características que definem uma geração, como os grupos concretos comunitários - a família - ou associativos - movimentos intelectuais ou artísticos. Para o pensador alemão, para que consigamos definir sociologicamente uma geração, é necessário observar alguns fatos fundamentais, como: 1) o surgimento de novos participantes; 2) o desaparecimento de antigos participantes; 3) limitações temporais de participação; 4) transmissão contínua da herança cultural e; 5) processo contínuo de transição entre uma geração e outra[41].

Se utilizarmos esses critérios elencados na reflexão conduzida por Mannheim, acredito que seja possível caracterizar os cineastas do período que estou pesquisando no interior de um grupo de geração cinematográfica, a "geração Retomada". O meu interesse em defini-los sob essa rubrica não está em provar uma unidade de caráter ideológico ou estético, que os diversos cineastas negam, mas tem a ver com alguns aspectos conjunturais por que passaram figuras diversas do mundo da arte cinematográfica nesse período específico de meados dos anos 1990. Após cerca de 20 anos desse "ressurgimento" do cinema brasileiro, o

[39] SORLIN, 1986, p. 171.
[40] MANNHEIM, 1982.
[41] Ibidem, p. 74.

distanciamento histórico permite realçar algumas características que no momento poderiam parecer divergentes, mas que podem demonstrar visões de mundo muito próximas.

Ainda que neguem uma unidade - estética, ideológica, política, etc. -, será sob o rótulo da Retomada que diversos cineastas ganharão espaços nas mídias, sobretudo os mais jovens dessa geração. Circunscrever esse período sob a denominação de "geração Retomada" é reconhecer o impacto produzido por alguns de seus realizadores e suas obras, favorecidos por uma conjuntura econômica e política específica, seja no próprio mundo da arte cinematográfica, garantindo um novo fôlego para um cinema que se considerava, mais uma vez, combalido, seja na sua relação mais ampla, no âmbito cultural, e em relação à sociedade como um todo, voltando a fazer parte da vida cultural dos brasileiros, mesmo que timidamente.

Nesse sentido, o trabalho de Heloisa Pontes é interessante, ao analisar o "grupo Clima", em *Destinos mistos*, cujas figuras acabaram por influenciar o cenário cultural dos anos 1940, bem como impactou de maneira positiva na reconfiguração da crítica cultural do país. A pesquisadora destaca que,

> Se hoje podem ser estudados em separado, dado o alcance e a importância de suas obras para o entendimento de dimensões significativas da literatura, do teatro, das artes plásticas e do cinema brasileiro, o mesmo não é possível quando se trata de recuperar o contexto mais amplo que conformou o início da trajetória intelectual de todos.[42]

De maneira menos pretensiosa, não procurarei refazer uma análise exaustiva das trajetórias sociais, dado que se trata de quase uma centena de diretores - sem contar os outros profissionais, como roteiristas, produtores, atores e atrizes, etc. - que conseguiram lançar ao menos um título nas telas de cinema no Brasil no período que a minha pesquisa está tratando, seja estreando no longa-metragem, seja dando continuidade em suas carreiras - com alguns deles vindo da televisão.

Entretanto, metodologicamente é possível diferenciar o **contexto da Retomada**, que já discuti acima, com a compreensão sociológica da **geração Retomada**. Ao colocar essa

---

[42] A epígrafe utilizada pela autora na conclusão do trabalho, de autoria de Antonio Candido, pode ser esclarecedora para compreender a visão em torno das gerações - ainda que não seja na perspectiva de Manhheim: "A certa altura da vida, vai ficando possível dar balanço do passado sem cair em autocomplacência, porque o nosso testemunho se torna registro da experiência de muitos, de todos que, pertencendo ao que se chama de uma geração, julgam-se a princípio diferentes uns dos outros, mas vão aos poucos ficando tão iguais que acabam desaparecendo como indivíduos para se dissolverem nas características gerais da sua época". PONTES, Heloisa. **Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-68)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. pp. 213-214.

diferenciação, conseguiremos compreender a "reorganização" do quadro de cineastas dos anos 1990, que acabou reunindo sob as mesmas condições de produção figuras como Nelson Pereira dos Santos, Walter Hugo Khouri, Paulo César Saraceni e Cacá Diegues, cineastas já consagrados e com alta rodagem em festivais internacionais e premiações, dividindo a cena com nomes ainda em início ou em ascensão, como Carla Camurati, Walter Salles e Fernando Meirelles, Tata Amaral, Beto Brant, etc., cujas figuras conseguiram despontar no mundo da arte cinematográfica nessa nova conjuntura, muito embora muitos deles já estivessem envolvidos no setor audiovisual, principalmente na televisão e na publicidade.

Não cabe definir aqui a situação de geração específica dos cineastas que começaram a produzir cinema nos anos 1950, seja como parte do Cinema Novo, seja como críticos ao movimento cinemanovista, mas se faz necessário realizar alguns apontamentos sobre a trajetória das principais figuras que continuaram a realizar filmes nos anos 1990. Assim, no âmbito do contexto da Retomada, a geração Retomada convive com figuras que advêm de períodos anteriores de nossa cinematografia. Nesse bojo, o cinema da Retomada será formado por figuras tão díspares quanto os mais jovens. Por exemplo, Walter Hugo Khouri, nascido em 1929, com formação em filosofia pela Universidade de São Paulo, tem início de sua carreira em 1952, mas passa ao largo dos movimentos cinematográficos brasileiro dos anos 1960 e 70, como o Cinema Novo e Cinema Marginal. Acabou não se envolvendo em nenhum deles, mesmo que afirme que "falta unidade [no cinema brasileiro dos anos 1990]". Em sua visão, os aspectos que caracterizam a nossa diversidade não geram uma visão unificadora de sociedade, "tanto que não sabemos se o que é melhor é sermos primitivos, índios, civilizados, selvagens, ou outra coisa"[43].

De outra maneira, Paulo César Saraceni, um contemporâneo de Khouri, carioca nascido em 1933, lança o seu primeiro longa-metragem em 1962, após ter feito curso de cinema na Itália. Buscou se aproximar dos realizadores da chanchada, contudo, afirma que foi "fazer assistência de direção para Carlos Manga, [ficou] uma hora e [foi] embora. Era muito forçado."[44] E acabou se integrando aos cineastas do Cinema Novo, ao lado de figuras como Glauber Rocha e Cacá Diegues, outro nome que "sobrevive" aos altos e baixos do cinema brasileiro. Diegues é alagoano, nascido em 1940, diretor de filmes como *Ganga Zumba* (1964), *Xica da Silva* (1976) e *Bye bye Brasil* (1979), e cuja visão sobre o movimento do Cinema Novo fica muito bem expressa na seguinte fala:

---

[43] NAGIB, Lúcia (org.). **O cinema da retomada**: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo. Ed. 34, 2002. p. 245. Interpolação minha.
[44] Ibidem, p. 438. Interpolações minha.

> O fato mais marcante de minha vida foi ter pertencido à geração do Cinema Novo, ter sido membro desse movimento. Tive o privilégio de conhecer e conviver com as melhores pessoas da minha geração, as mais inteligentes, mais generosas e mais criativas. Tenho muito orgulho de pertencer a essa geração e a esse movimento que hoje fazem parte da história da cultura brasileira.[45]

Já Nelson Pereira dos Santos, paulistano com formação em direito pela Universidade de São Paulo, nascido em 1928, foi uma das principais figuras inspiradoras do Cinema Novo, sendo que o seu primeiro filme, *Rio 40 graus* (1955), é considerado pelos cinemanovistas como um dos precursores de um cinema eminentemente nacional e verdadeiramente popular, em contraposição ao "cinema industrial" da Vera Cruz. Assim como Khouri, Nelson Pereira dos Santos manteve um ritmo de produção contínuo, apesar das dificuldades relatadas, até os anos 1990. Nagib destaca que "Nelson Pereira dos Santos é a maior influência do cinema brasileiro contemporâneo"[46], demonstrando que o seu prestígio permanece intacto.

Vale ressaltar que dos “veteranos” citados acima, ao que tudo indica, Cacá Diegues é o cineasta que talvez tenha se mostrado mais ativo nos anos 1990 em relação aos posicionamentos assumidos, na defesa de uma política cinematográfica que priorizasse o cinema nacional como uma indústria autossustentável. Em se tratando das escolhas estéticas, Diegues também apresentou um alto grau de adaptação às condições do contexto da Retomada, notável, por exemplo, no diálogo estabelecido com a linguagem televisiva em *Tieta do agreste* (1996) e *Orfeu* (1999).

A presença de cineastas como os citados acima será importante para discutirmos um ponto importante sobre a geração Retomada, que possibilita perceber uma linha de progressão e transmissão contínua da herança cultural no cinema brasileiro. Cineastas como Carla Camurati, Walter Salles, Fernando Meirelles, Tata Amaral, Beto Brant, Eliane Caffé, Jorge Furtado, Lírio Ferreira e Paulo Caldas, serão os principais nomes dessa nova fornada de obras que, explícita ou implicitamente, tocam nas tradições de nossa cinematografia, sobretudo no que tange aos temas retratados.

Nesta parte do trabalho, irei descrever de forma breve algumas de suas trajetórias sociais e, mais a frente, examinarei de forma mais detida os filmes e trajetórias sociais de Carla Camurati e Fernando Meirelles, cujas obras *Carlota Joaquina* e *Cidade de Deus* são consideradas marcos de abertura e encerramento do cinema da Retomada. Acredito que dessa maneira ficam mais explícitos os aspectos que demonstram o quanto a inserção desses novos

---

[45] NAGIB, 2002, pp. 177-178.
[46] Ibidem, p. 17.

integrantes nesse grupo geracional acaba não sendo aleatória, sendo possível organizá-los a partir de características gerais, conforme afirmação de Antonio Candido sobre a sua geração.

A possibilidade de um tratamento sociológico da geração Retomada pode ser sentida naquilo que representam concretamente para o cinema brasileiro. Cerca de 42% dos títulos da Retomada, ou 78 filmes, foram realizados por cineastas estreantes em longas-metragens. Isso significa a inserção de 60 novos nomes, em meio a 144 cineastas, que tiveram as suas estreias nos cinemas brasileiros entre 1995 e 2002. Ou seja, o contexto da Retomada possibilitou a renovação de cerca de 41% do quadro de realizadores do mundo da arte cinematográfica brasileira - isso ficando restrito aos diretores. Esses números demonstram, assim, não só a importância das políticas públicas do audiovisual, ainda que imperfeitas, mas também o impacto delas sobre o setor, para a sua renovação, possibilitando o revigoramento e fortalecimento necessário para a sua continuidade nos anos seguintes.

Em relação às suas características definidoras, a geração Retomada é formada por cineastas nascidos entre a segunda metade da década de 1950 até o fim dos anos 1960, sendo pouco mais de 40% (25 cineastas) deles nascidos entre 1960 e 1964[47]. A sua composição geográfica reproduz as desigualdades e concentração de recursos que já estão presentes na sociedade brasileira, sendo mais de dois terços dos cineastas nascidos no eixo Rio de Janeiro - São Paulo. O Rio de Janeiro concentra 62% das produções de filmes nesse período, fato que pode ser explicado pela presença da RioFilme[48], empresa estatal que assumiu, de certo modo, o papel da Embrafilme, distribuindo diversos filmes brasileiros ao longo da década de 1990. A despeito dessas concentrações de produção e origem dos cineastas, há uma representatividade de 12 estados diferentes, sendo as regiões Norte e Centro-Oeste as menos representadas neste quadro[49].

Um dos principais nomes da geração Retomada, sobretudo nesses primeiros anos é Walter Salles, tanto em relação às obras lançadas, mas também em relação a uma atitude mais consciente em relação aos aspectos que tangenciam a cinematografia brasileira, em seus aspectos históricos, teóricos e das continuidades e descontinuidades que ela vivencia. O cineasta é filho de um casal de embaixadores, cujo pai, Walther Moreira Salles, foi também banqueiro, em que ele e o avô fundaram o que viria a se tornar um dos maiores bancos do

---

[47] Os dados aqui apontados foram elaborados por mim, por meio de um levantamento a partir dos dados de cineastas entrevistados por Lúcia Nagib, em *O cinema da Retomada*, que cobre o período de 1994 a 1998, além de dados de lançamentos feitos pela Ancine, via Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual, coligindo os dados até o ano de 2002.

[48] Empresa vinculada à Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, foi criada em 1992. Fonte: **RioFilme**. Disponível em: <http://www.riofilme.com.br/pt-BR/quem-somos>. Acessado em 12 jun. 2017.

[49] Ao fim do trabalho elaborei um quadro com os dados da geração Retomada, por nome, ano de nascimento, formação e o filme de estreia, com seu respectivo ano de lançamento. Entre as páginas 109 a 112.

país, o Unibanco, na década de 1930. Sua mãe, Elisa Margarida Gonçalves Moreira Salles, além de embaixatriz, exerceu também uma carreira na moda de alta costura.[50]

Nascido no Rio de Janeiro, em 1956, Walter Salles é formado em economia, mas nunca chegou a exercer a profissão e cursou comunicação audiovisual na Universidade do Sul da Califórnia. A sua origem social lhe proporcionou uma formação cultural ampla e humanística forte, além de ter vivido boa parte de sua infância no exterior, entre EUA e França. Será dessa vivência que vai adquirir um interesse com a história do cinema, desde criança em contato com os cinemas da *Nouvelle Vague* francesa, cujo país viveu por sete anos. Passou também pelos westerns, Neo-Realismo italiano, dos anos 1940 e 50, mas considera um marco em sua vida o cinema de Michelangelo Antonioni, em específico o filme *O passageiro: profissão repórter* (Itália, Espanha, França, 1975): "se existe algum filme que me deu vontade de fazer cinema, foi sem dúvida este"[51]. De volta ao Brasil, na adolescência, tem contato com as obras do Cinema Novo.

O início da carreira de Salles no audiovisual é na televisão, trabalhando na TVE do Rio de Janeiro e na extinta TV Manchete (que foi substituída pela Rede TV), com programas documentários, período que vai de 1983 a 1985. Em 1987 realiza dois documentários, um sobre o Japão e outro sobre a China, transmitidos na TV Manchete. Seu trabalho seguinte será em parceria com Nelson Pereira dos Santos, sobre uma série de artistas plásticos brasileiros. Terminado esse projeto, vai trabalhar com Nelson Motta, gravando diversos documentários musicais[52].

A sua estreia no cinema se dá com um filme falado em inglês, *A grande arte*, de 1991, em co-produção com os Estados Unidos, um *thriller* baseado numa obra do escritor brasileiro Rubem Fonseca. O seu filme seguinte foi dirigido em conjunto com Daniela Thomas (que se tornaria uma parceria de longa data), *Terra estrangeira*, lançado no mesmo ano de *Carlota Joaquina* e procura abordar o período do governo de Fernando Collor, e a forte onda de emigração brasileira para o exterior. O filme recebeu o prêmio de melhor roteiro pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) de 1996 e também foi selecionado para o Festival Sundance, nos Estados Unidos. Nessa mesma edição do festival o cineasta seria

---

[50] Como herdeiro da família (que agora compõe o grupo Itaú Unibanco), ele e seus irmãos (João Moreira Salles, Pedro Moreira Salles e Fernando Roberto Moreira Salles) estão entre os 10 brasileiros mais ricos do país, cujas fortunas estão estimadas em R$ 12,96 bilhões, segundo ranking da revista Forbes, em 2016. Fonte: <http://www.forbes.com.br/listas/2016/08/70-maiores-bilionarios-do-brasil-em-2016/#foto59>. Acessado em 26 mai. 2017.

[51] NAGIB, 2002, p. 417.

[52] WALTER Salles. *In*: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa26651/walter-salles>. Acesso em: 29 mai. 2017. Verbete da Enciclopédia.

premiado com US$ 310 mil para o desenvolvimento do roteiro do filme de *Central do Brasil*.[53]

Será com esse filme que a reputação de Walter Salles se consolidará no mundo da arte cinematográfica, cuja obra recebe os prêmios de melhor filme e melhor atriz no Festival de Berlim, o Berlinale, no ano de 1998, considerado uma das mais importantes premiações de cinema da Europa (e do mundo), ao lado de Cannes, na França, e Veneza, na Itália. Além dos ursos de ouro e prata, o filme ainda foi agraciado com quinze premiações, no Brasil, nos EUA e na Europa, entre 1998 e 1999. Além disso, consagrado por Berlim, e alavancado com o espaço midiático, *Central do Brasil* tem uma carreira comercial de êxito, com cerca de 1,6 milhões de espectadores[54].

Além disso, Walter Salles também possui um papel importante na produção do audiovisual brasileiro desse período. Junto com seu irmão João Moreira Salles, também cineasta, possuem a produtora VideoFilmes, que chegou a produzir veteranos como Eduardo Coutinho e Nelson Pereira dos Santos, mas também de diretores em início de carreira como Karim Aïnouz. Para Salles, "o que existe dentro da produtora é um desejo comum, um ponto de encontro que não se resume a fazer cinema, mas que diz respeito a um 'pensar cinema'"[55]. Ao se olhar o conjunto de sua obra, é possível observar o quanto é um cineasta que procura atrelar de forma muito equilibrada a formação teórica com a sua perspectiva prática, e seus filmes se tornam mais exercícios, tanto das formas de fazer cinema quanto de refletir o contexto social e político do país. Em certa medida, é possível afirmar que se trata de um cineasta que utiliza o cinema para transmitir suas visões de mundo de forma consciente, explicitando as suas intenções, objetivos e influências utilizadas em cada filme lançado. Nesse sentido, embora haja algumas recorrências em sua cinematografia, os seus filmes possuem um refinamento contemplativo em suas narrativas, certamente fruto de sua formação cultural e intelectual.

A figura de Walter Salles também ganha importância dentro de nossa cinematografia por conta de sua "internacionalização", tornando-se um dos poucos brasileiros a conseguir inserção no cenário internacional - fato que ocorrerá também com Fernando Meirelles, quase

---

[53] *Central do Brasil* recebeu o prêmio Cinema 100, pelo Sundance Institute e pela rede de televisão japonesa NHK. Leon Cakof informa ainda que "'Central do Brasil' foi o único roteiro escolhido com unanimidade, entre mais de dois mil trabalhos apresentados, pelos sete jurados internacionais do prêmio.". CAKOF, Leon. Sundance premia roteiro de Walter Salles. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 29 jan. 1996. Ilustrada. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/1/29/ilustrada/8.html>. Acessado em 29 mai. 2017.

[54] Para ser mais exato, foram 1.593.967 espectadores, segundo dados da Ancine. Fonte: **Filmes brasileiros lançados** - 1995 a 2015. Disponível em: <http://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/cinema/pdf/2102_1.pdf>. Acessado em 22 jun. 2017.

[55] CAETANO, 2005, p. 332.

concomitantemente. Em 2004 dirige o filme *Diários de motocicleta*, uma coprodução de 8 países, que conta a história do jovem Che Guevara, em uma viagem de moto pela América do Sul, tendo como protagonista o ator Gael Garcia Bernal, ator mexicano e em ascensão em Hollywood.

Se os casos de Walter Salles e Fernando Meirelles são casos isolados nesse contexto, já na segunda fase da Retomada, três cineastas de São Paulo serão nomes importantes para o período que se segue a 2002 e o fenômeno *Cidade de Deus*. Tata Amaral, Eliane Caffé e Beto Brant serão nomes da Retomada que já nesse período conseguem certa proeminência no mundo da arte cinematográfica brasileira, não tanto por parte do público, mas sim pela crítica especializada. Tata Amaral, nascida em 1960 na cidade de São Paulo, filha de Joaquim Piza de Sousa Amaral, chegou a prestar o vestibular para cinema na USP, mas não foi aprovada e passou a frequentar o curso como ouvinte. Acabou ficando amiga de Jean-Claude Bernardet nessa época, que participa da escrita do roteiro de seu primeiro longa, *Um céu de estrelas* (1997), junto com Roberto Moreira. Chegou a participar de uma organização de esquerda clandestina, o Liberdade e Luta, entre 1976 e 1977[56]. Com seu longa de estreia recebeu duas premiações pela direção e roteiro no Festival de Brasília e pela APCA, levou também o prêmio de melhor estreia no Festival do Novo Cinema Latino-Americano, em Cuba[57]. Além disso, a diretora afirma que o filme teve uma boa recepção da crítica cinematográfica internamente[58].

Eliane Caffé, paulistana filha de Alaôr Caffé Alves, professor de direito na USP[59] e de Maria Helena Dias Caffé Alves, pedagoga e professora da rede de ensino do estado de São Paulo[60]. Nascida em 1961, possui formação em psicologia, no entanto, parte para a área cinematográfica e realiza um curso de dramaturgia e roteiro em Cuba, na prestigiada Escola Internacional de Cinema e TV de San Antonio de los Baños[61]. Após três curtas metragens, estreia no longa-metragem com *Kenoma* (1998), cuja história se passa no sertão de Minas Gerais, onde um homem alimenta a sua obsessão em conseguir colocar em funcionamento

---

[56] NAGIB, 2002. p. 42.
[57] SILVA NETO, Antônio Leão da. **Dicionário de filmes brasileiros**: longa metragem. São Bernardo do Campo, SP: Ed. do Autor, 2009. p. 222.
[58] NAGIB, op. cit., p. 46.
[59] Fonte: **Plataforma Lattes**. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/9497346611280147>. Acessado em 24 jun. 2017.
[60] Fonte: **O bom tempo**. Disponível em: <http://www.obomtempo.com.br/perfis/maria-helena-dias-caffe-alves.html>. Acessado em 24 jun. 2017.
[61] NAGIB, op. cit., p. 130.

uma máquina que seja autossuficiente, um "moto perpetuo"[62]. Será, contudo, em seu segundo filme, *Narradores de Javé* (2003), que virá a sua consagração, levando nove prêmios só no Festival Cine-PE de 2003, dentre eles melhor filme, direção e o prêmio Gilberto Freyre Casa Grande & Senzala[63].

Beto Brant, nascido em Jundiaí, formou-se em cinema na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), dirigiu alguns curtas-metragens e atuou com publicidade e música, tendo produzido e dirigido alguns clipes da banda de *rock* Titãs[64]. Estreou no longa-metragem com *Os matadores* (1997), no qual receberá o prêmio de melhor direção no Festival de Cinema de Gramado. Será com *O invasor* (2002), seu terceiro longa e lançado no mesmo ano de *Cidade de Deus*, que se consagrará no mundo da arte cinematográfica, sendo o grande vencedor do Cine-PE do mesmo ano[65], além de levar a premiação de melhor direção no Festival de Brasília e de melhor filme latino-americano no Festival Sundance, nos EUA[66]. *O invasor*, aliás, possui vários elementos que constatam diversos elementos que demonstram o desenvolvimento técnico do cinema brasileiro, convergindo a nossa produção com a cinematografia mundial. Essa é uma constatação de Lúcia Nagib, afirmando que

> Embora, de certa forma, afiliado a correntes anteriores do cinema marginal paulista, o filme dialoga com o melhor da produção mundial atual, impondo-se como invenção formal ao lançar mão da linguagem do videoclipe como ferramenta para a atualização do gênero e a representação da alienação contemporânea.[67]

Essa colocação tem vários paralelos com aquilo que a crítica especializada colocou sobre o filme de Fernando Meirelles, conforme poderá ser verificado na parte em que analiso *Cidade de Deus* e sua recepção crítica.

Esses três diretores paulistas terão relevância no âmbito nacional passado o período que analiso neste trabalho, sobretudo após 2002, o que pode, em partes, ser notado com as premiações de Brant e Caffé, mas também por terem suas reputações artísticas valorizadas

---

[62] Com esse longa-metragem recebeu quatro prêmios, sendo o mais importante deles, o prêmio de melhor filme no Festival de Cinema de Biarritz, na França. Fonte: **A. F. Cinema e Vídeo**. Disponível em: <http://afcinema.com.br/filmes/kenoma/>. Acessado em 24 jun. 2017.

[63] Fonte: **Cine-PE Festival Audiovisual**. Disponível em: <https://cine-pe.com.br/resultados/>. Acessado em 23 jun. 2017.

[64] Fonte: **Adoro cinema**. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/personalidades/personalidade-18084/biografia/>. Acessado em 24 jun. 2017.

[65] Levou as premiações de melhor filme, melhor diretor, melhor fotografia, melhor trilha sonora, melhor ator (Marco Ricca) e melhor atriz coadjuvante (Mariana Ximenes). Fonte: Cine-PE Festival Audiovisual. Disponível em: <https://cine-pe.com.br/resultados/>. Acessado em 24 jun. 2017.

[66] Fonte: **Drama Filmes**. Disponível em: <http://www.dramafilmes.com.br/beto-brant.html>. Acessado em 24 jun. 2017.

[67] NAGIB, 2006, p. 21.

pela crítica especializadas, na medida em que trabalham numa perspectiva de cinema menos comercial, voltado para um público muito específico, que são os espectadores dos "circuitos dos cinemas de arte", que estão concentrados nos festivais de cinema e nas poucas salas dedicadas a essas obras em algumas poucas capitais do Brasil. São cineastas cujas obras raramente ultrapassam os cem mil espectadores, contudo, são bem recebidos pela crítica jornalística e serão artistas que se situarão à margem dos produtos mercadológicos sob a alçada da Globo Filmes, bem como dos nomes internacionalizados de Salles e Meirelles.

Saindo do eixo RJ-SP, o Rio Grande do Sul foi um estado que conseguiu apresentar um diferencial para a produção brasileira desse período, ainda que tenha produzido modestos 6 filmes entre 1995 e 2002. No entanto, conseguirá alçar um de seus representantes a um patamar de destaque nacional: Jorge Furtado. O cineasta porto-alegrense, nascido em 1959, é filho de Jorge Alberto Jacobus Furtado, professor e administrador público, com passagem pelo Ministério do Trabalho em meados dos anos 1970, devido a sua ligação com empresários e políticos simpáticos à ditadura. Ele é um dos fundadores da Fundação Televisão Educativa do Rio Grande do Sul, em 1981, local dos primeiros estágios de seu filho em jornalismo. Sua mãe, Dercy Furtado, foi a primeira vereadora mulher da cidade de Porto Alegre, eleita em 1972, pela Aliança Renovadora Nacional (ARENA), o partido de sustentação do regime ditatorial[68]. Como profissional do audiovisual, Jorge Furtado foi um dos fundadores da Casa de Cinema de Porto Alegre[69] e embora ele não abandone totalmente a televisão, será um dos nomes importantes do nosso cinema, sobretudo no segundo período da Retomada, entre 1999 e 2002, bem como nos anos posteriores, em que o protagonismo da Globo Filmes altera a configuração do cinema brasileiro.

Jorge Furtado tem cursos universitários não concluídos em medicina, jornalismo e artes plásticas, iniciando sua carreira na televisão em 1981, na TV Educativa, passando pela direção do Museu de Comunicação Social de Porto Alegre[70]. Desde o início da década de 1990 Jorge Furtado foi angariado pela rede Globo, trabalhando em diversos projetos e programas de televisão, o que lhe possibilitou uma inserção segura no cinema. Isso pode ser percebido ao se observar a sua trajetória artística, pois já em seu segundo longa-metragem, *O homem que copiava* (2003), contou com o suporte de produção da Globo Filmes e da

---

[68] Fonte: CHAVES, Eduardo dos Santos. Um passado para esquecer: a trajetória política que os arenistas gaúchos não querem lembrar. Comunicação no II Seminário Internacional História do Tempo Presente. **Anais do II Seminário Internacional História do Tempo Presente**, 13 a 15 de outubro de 2014, Florianópolis, SC. Disponível em: <http://eventos.udesc.br/ocs/index.php/STPII/tempopresente/paper/viewFile/112/55>. Acessado em 20 jun. 2017.

[69] Disponível em: <http://www.casacinepoa.com.br/a-casa>. Acessado em 12 jun. 2017.

[70] NAGIB, 2002, p. 209.

Columbia Tristar[71]. Antes disso dirigirá um dos episódios do filme *Felicidade é...* (1995)[72] e estreará como diretor único com o filme *Houve uma vez dois verões* (2002)[73]. Por esses dois últimos recebeu cerca de 7 premiações, em sua maioria em festivais nacionais. Devido ao seu contato com a maior rede de televisão da América Latina, os seus filmes contam com atores da "casa", já renomados e reconhecidos pelo público, como Pedro Cardoso, famoso sobretudo em programas e filmes de comédia, em *Felicidade é...* e Leandra Leal, atriz que já contava com uma longa lista de novelas no seu currículo quando estreou o filme *O homem que copiava*.

Jorge Furtado é um dentre grande parte dos cineastas da geração Retomada que tem como origem a televisão, diferindo, neste aspecto das gerações anteriores, para as quais não havia um mercado audiovisual consolidado no país. Em muitos casos, o autodidatismo, na falta de cursos profissionalizantes e de alternativas de inserção, era o único caminho possível. Como boa parte da geração do Cinema Novo, por exemplo, escolher se tornar cineasta incorria em um alto risco, pois a função ainda não tinha sedimentação social e era distante das atividades tidas como de prestígio à época. Já na década de 1990, diversos cineastas terão os inícios de suas carreiras na "tela pequena", sendo muitos deles com uma carreira bem consolidada nesse meio, como é o caso de Furtado.

Dentre outros nomes importantes que podem ser citados da geração Retomada, ainda fora do eixo RJ-SP e para além dos que já mencionei acima, creio que vale lembrar os nomes do pernambucano Lírio Ferreira e o paraibano Paulo Caldas, colegas da Faculdade de comunicação social da UFPE, cujo longa *Baile Perfumado* (1997) foi muito bem recebido no Festival de Brasília de 1997, levando os prêmios de melhor filme, direção de arte e ator coadjuvante[74]. Esses dois diretores se juntam aos três cineastas paulistas já mencionados, fazendo parte de outro grupo de cineastas que terão relevância dentro da nossa cinematografia no período posterior ao que analiso em minha pesquisa, que será conhecido como "cinema de Pernambuco", cujos principais nomes se reunirão principalmente na cidade do Recife. Assim, Lírio Ferreira e Paulo Caldas, junto com Tata Amaral, Beto Brant e Eliane Caffé, serão alguns dos nomes mais recorrentes dentro da cinematografia brasileira atual.

---

[71] Fonte: **Globo Filmes**. Disponível em: <http://globofilmes.globo.com/filme/ohomemquecopiava/>. Acessado em 12 jun. 2017.

[72] Fonte: **Casa de Cinema de Porto Alegre**. Disponível em: <http://www.casacinepoa.com.br/os-filmes/produ%C3%A7%C3%A3o/coprodu%C3%A7%C3%B5es/felicidade-%C3%A9>. Acessado em 12 jun. 2017.

[73] Fonte: **Casa de Cinema de Porto Alegre**. Disponível em: <http://www.casacinepoa.com.br/os-filmes/produ%C3%A7%C3%A3o/longas/houve-uma-vez-dois-ver%C3%B5es>. Acessado em 12 jun. 2017.

[74] SILVA NETO, 2009, p. 108.

Embora as inserções e aquisição de suas reputações e consagrações no âmbito da geração Retomada se deem de maneira diversificadas, do ponto de vista socioeconômico, a geração que despontou na década de 1990 não difere das que a precederam, sendo o cinema uma atividade exercida sobretudo por jovens de classe média, sem ter que enfrentar grandes empecilhos para se estabelecerem na área, como são os casos de Carla Camurati e Fernando Meirelles, como procurarei demonstrar no próximo capítulo. Ainda que o acesso ao ensino superior também não vá diferir muito com as gerações anteriores, a geração Retomada não se ancora apenas na cinefilia e/ou didatismo como fator decisivo para se inserirem no mundo da arte cinematográfica, pois 15 deles possuem formação universitária em cinema e, somando a outros 16 que possuem formação em outra área, mas que cursaram algum tipo de curso (livre, especialização, técnico, etc.) na área do audiovisual, pouco mais de 50% deles se especializaram tecnicamente para exercerem suas atividades profissionalmente.

Como é perceptível, há aspectos que aproximam gerações desse mundo da arte cinematográfica, contudo, há fatores que promovem uma diferenciação em suas formações e formas de inserção nesse setor, que dizem respeito a uma maior estruturação da indústria cultural no país, sendo a televisão um dos grandes aglutinadores de profissionais que portam os devidos conhecimentos técnicos que a profissão exige. Muitos deles estavam inseridos nesse mercado de trabalho devido aos aspectos conjunturais do início da década de 1990, em que o cinema tinha não só pouca atratividade, mas também pouquíssimas oportunidades de trabalho.

No que diz respeito à limitação temporal sob a qual uma geração se encontra estabelecida, a principal marcação que se estabelece sobre a geração Retomada está intimamente atrelada à conjuntura econômica do período, na medida em que será por meio dela que será possível o "reerguimento" do cinema brasileiro. Um dos principais desafios do Estado brasileiro, com a nova conformação político-institucional, a partir da Constituição Federal de 1988, foi o de conter a instabilidade econômica, sendo a inflação o fantasma que mais atemorizava a vida dos brasileiros. O Plano Real, instituído no governo de Itamar Franco, conseguiu promover um estancamento da sangria inflacionária, instalando certa esperança de tempos menos turbulentos no país, ao menos do ponto de vista econômico.

Embora as leis de incentivo à cultura, como a Rouanet e do Audiovisual, sejam um pouco anteriores ao Plano Real, bem como a obra marco inicial desse período - *Carlota Joaquina* não contou com as leis de incentivo -, será sob essa conjuntura e mecanismo que serão viabilizados grande parte dos filmes a partir da segunda metade dos anos 1990, conforme já demonstrei no início desta parte do trabalho. Da mesma forma que o Plano Real

gerou otimismo na economia e na sociedade brasileira, a criação de uma lei específica para o setor audiovisual animou boa parte do setor cinematográfico brasileiro e, conforme já explicitei acima, houve um impacto positivo sobre a situação que imperava anteriormente, não somente no número de filmes lançados, como também nas oportunidades para novos cineastas iniciarem suas carreiras.

A centralidade que as políticas culturais do setor possuem para se compreender o contexto da Retomada, pode ser evidenciada pela preocupação delas estarem presentes na pesquisa coordenada por Lúcia Nagib, publicada em 2002, sendo um dos pontos a serem ouvidos por todos os cineastas entrevistados. Decorridos cerca de cinco anos desde a instituição da Lei do Audiovisual, segundo Nagib, tratava-se de "um momento de parar para refletir e corrigir os erros a partir da experiência anterior."[75] Na análise dos cineastas, a existência de um mecanismo estatal de incentivo é positiva. Contudo, o formato é criticado, já que a viabilização financeira de um filme fica nas mãos do setor privado, e não mais nas do Estado, sem falar no gargalo histórico do cinema brasileiro, que é a distribuição e divulgação, que não estava incluída na lei, sendo basicamente financiadora de produção fílmica. Aqui se evidencia as visões distintas entre os cineastas e as colocações de Bastos, citadas acima, ainda que uma indústria cinematográfica nacional também pudesse ser o anseio de muitos deles.

À época, houve muitas críticas e casos polêmicos que demonstraram falhas em termos da viabilização dos projetos. Após divulgados pela imprensa, acabavam por prejudicar a própria imagem do audiovisual brasileiro. Dentre eles, o mais expressivo, foi o que envolveu o filme *Chatô*, como demonstra o comentário feito por Lucas Amberg, catarinense de Lages, que se formou e dirigiu curtas-metragens nos Estados Unidos, no início dos anos 1990:

> O caso de Guilherme Fontes é um exemplo de distorção[76]. Fontes, um bom ator, um rapaz inteligente, de repente conseguiu captar mais de R$ 5 milhões e não realizou o filme. [...] Talvez a culpa não seja do Guilherme Fontes, mas de quem aprovou seu projeto. Fontes partiu de um livro que já é cinematográfico na sua essência, e conseguiu esse dinheiro por influências, porque o Brasil é um país paternalista. Não quero julgar o fracasso da

[75] NAGIB, 2002, p. 18.

[76] O diretor se refere à produção do filme *Chatô - o rei do Brasil*, cuja captação se iniciou em 1995 e naquele período a produção não tinha sido concluída. O filme levaria 20 anos para ser concluído, sendo lançado em 19/11/2015, com custo de produção estimado em torno de R$ 8 milhões. Nas bilheterias, o filme fez cerca de 64 mil espectadores, com renda de pouco mais de R$ 942 mil, segundo dados do Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2015, da Ancine. Disponível em: <http://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/cinema/pdf/anuario_2015.pdf>. Acessado em 03 abr. 2017.

> produção. O que está em jogo aqui é o nome dele, porque ele é o eixo central de todo o projeto. Isso prejudicou bastantes o cinema nacional.[77]

A despeito dessas falhas, entretanto, ela não reflete um pessimismo em relação às condições de produção de cinema por parte de Amberg. Tanto é que para ele, "a perspectiva de melhorar o país através da educação me deu vontade de ficar e fazer cinema sobre minha cultura."[78] Ou seja, os aspectos positivos se sobressaem às limitações e falhas que, naquele momento, vários diretores apontavam sobre a lei criada. Essa é uma fala que sintetiza, em boa medida, o pensamento de grande parte dos cineastas do período, e creio que a partir dela, é possível afirmar o quanto essa conjuntura econômica é um delimitador temporal que favoreceu a emergência da geração Retomada.

Para que possamos finalizar a discussão em relação ao entendimento sociológico da geração Retomada, parto de um aspecto importante que Ismail Xavier aponta no prefácio de *O cinema da Retomada*, sobre os cineastas que produziram longas-metragens nesse período: a cinefilia[79]. Ela é um aspecto que todos os diretores fazem questão de demonstrar, exibindo suas influências e divergências com as correntes e movimentos que fazem parte da história do cinema. Essa cinefilia, diversa e ampla, procura sempre fazer um diálogo com o que está sendo realizado no presente, seja do ponto de vista pessoal, seja de maneira mais ampla, ao olhar para as obras dos seus colegas de profissão.

Nagib é novamente esclarecedora nesse aspecto, ao constatar que

> [...] enquanto a geração dos veteranos se formou com o Neo-Realismo, a *Nouvelle Vague*, o cinema americano dos anos 40 e 50, e eventualmente o cinema japonês ou sueco, os jovens cineastas brasileiros são antes de tudo filhos de pais brasileiros, os quais não perdem a oportunidade de citar e homenagear.[80]

Assim, ao dissertarem sobre suas influências e heranças culturais, estes cineastas também evidenciam um último ponto da discussão sociológica das gerações, sobre as transições contínuas. Trata-se, nesse quesito, de um ponto interessante, pois, na medida em que não se consideram um grupo homogêneo ou que façam parte de um movimento, e até questionem o termo Retomada, esse momento da nossa cinematografia, ao resgatar as

---

[77] NAGIB, 2002, p. 52. Interpolações minha.
[78] Ibidem, p. 51.
[79] Para Ismail Xavier: "Mais do que esquemas de viabilização profissional ou ilusões de estabilidade e realização pessoal a baixo preço, é essa quase religião do cinema que define a escolha, faz superar os entraves, alimenta a insistência contra a probabilidade". *In*: NAGIB, 2002, p. 11.
[80] Ibidem, p. 17.

possibilidades de fazer cinema no Brasil, irá reacender as discussões em torno de nossas "tradições", sendo o Cinema Novo uma constante nos discursos da maioria dos realizadores dos anos 1990.

De uma maneira geral, todos os momentos de nossa cinematografia são citados pelos cineastas ouvidos na pesquisa de Nagib, desde a Atlântida, passando pela Vera Cruz, a chanchada e os cinemas politizados dos anos 1960 e 70, até chegarmos ao cinema da Boca do Lixo e a pornochanchada, nos anos 1980. É curioso notar, no entanto, uma forte presença do Cinema Novo entre a geração Retomada, sentida até mesmo nas falas de cineastas que iniciaram suas carreiras antes desse movimento surgir e também daqueles que não participaram de forma ativa ou não se envolveram com o grupo identificado sob essa alcunha. Isso demonstra o reconhecimento da importância do Cinema Novo para a cinematografia brasileira - e para a cultura brasileira, conforme a afirmação dada por Cacá Diegues, citada acima -, ainda que alguns desses cineastas o abordem no sentido de negar as realizações e posicionamentos ideológicos do movimento. Ao buscarem se definir enquanto tributários ou não do Cinema Novo é possível delinear de alguma maneira a lógica que acabará moldando a geração Retomada e de que forma isso se refletirá no cinema produzido nesse período.

Faz-se necessário esclarecer que, nessa suposta linha de continuidade que traço entre o Cinema Novo e a Retomada, eu não ignoro outras correntes ou movimentos que vieram posteriormente, como o Cinema Marginal e o cinema da Boca do Lixo, nas décadas de 1970 e 1980, por exemplo, sendo que alguns deles são, em boa medida, mais próximos na formação destes cinemas do que o movimento capitaneado por Glauber Rocha. É também interessante observar o quanto o Cinema Novo aparece pelo viés da negação, de diversas maneiras, sobretudo daqueles que foram seus contemporâneos. Esse é o caso de Walter Hugo Khouri, que afirma não se lembrar de "jamais ter dito 'agora vou fazer um filme sobre a fome'", e também, ao falar de suas influências, diz que "não me liguei a nenhuma tendência do cinema brasileiro, mas não foi de propósito, simplesmente fiz do jeito que me vinha na cabeça". Khouri dirigiu filmes como *Noite Vazia* (1964), *Amor, estranho amor* (1982) e *Eu* (1987). Cinematograficamente se sente mais ligado a Michelangelo Antonioni e num modelo mais intimista de filme, do que necessariamente um viés politizado.[81]

E há também aqueles que afirmam suas críticas de forma mais declarada. É o caso de Neville D'Almeida, nascido em 1941, diretor de filmes como *A dama do lotação* (1978) e *Navalha na carne* (1997), que afirma que "admirava as pessoas e os filmes [do Cinema

[81] NAGIB, 2002, p. 243.

Novo], mas sabia que o meu caminho era diferente de tudo aquilo, eu já tinha uma visão mais moderna do cinema, um cinema com mais liberdade."[82] Na geração Retomada a negação é um pouco mais implícita do que declarada, como deixa entrever a fala de Jorge Furtado, que somente viu os filmes do Cinema Novo que ficaram famosos e "muito tempo depois do lançamento, quando o movimento já tinha acabado", e para quem "Nelson Pereira dos Santos [é] o maior cineasta brasileiro, maior até do que Glauber, em função de sua filmografia incluir [...] no mínimo cinco obras-primas: *Rio, zona norte*, *Rio 40 graus*, *Amuleto de Ogum*, *Memórias do cárcere* e *Vidas secas*."[83]

Como se pode ver, tais falas diferem das afirmações mais apologéticas feitas ao Cinema Novo, como as de Cacá Diegues, já citado acima. De alguma forma, contudo, as discussões e questões lançadas nos anos 1960, interrompidas pelo golpe de Estado, ecoaram de forma mais pungente nesse início dos anos 1990. Da geração Retomada, é possível perceber não apenas um olhar crítico, mas de certa forma revisionista e que quer trabalhar essa linha de continuidade entre o passado e o presente, como é o caso de Eliane Caffé, cujos longas *Kenoma* e *Narradores de Javé* são claramente tributários do Cinema Novo. Essa influência se explicita na fala em que Caffé afirma:

> Quem vai trabalhar com o sertão tem que recorrer a Guimarães Rosa, Glauber Rocha, procurar tudo que contiver elementos para a pesquisa. Mas, ao revisitar esses lugares trabalhados por Glauber e Guimarães, por exemplo, é possível encontrar outros elementos que não estão nessas referências, e isso enriquece o seu trabalho.[84]

O que demonstra que, de alguma forma, assim, parte do cinema brasileiro retoma sua produção com um "acerto de contas" com a geração dos anos 1960 e, para Nagib, estabelecem, "na prática, os laços históricos com o seu país que Glauber Rocha tanto lutou para criar."[85]

Creio que a partir dos elementos listados acima fica claro o entendimento que procuro dar ao conjunto de cineastas e suas obras que fizeram suas carreiras cinematográficas emergirem nesse período de meados dos anos 1990. Do ponto de vista sociológico, torna-se possível reuni-los em torno do conceito de geração, não tanto pelas ideias, concepções e posicionamentos que compartilham, mas sim pela conjuntura sociocultural, política e econômica que os levaram a se colocarem nesse contexto e terem conseguido fazer suas obras

---

[82] NAGIB, 2002, p. 33. Interpolação minha.
[83] Ibidem, pp. 209-10. Interpolações minha.
[84] Ibidem, p. 131.
[85] Ibidem, p. 17.

ganharem vida num determinado período, em que o propósito de fazer o cinema brasileiro ser viável (tanto do ponto de vista artístico quanto financeiro) acabou sendo um fator relevante, principalmente após o choque vivido com o fim da Embrafilme. Da mesma forma que é possível diferenciá-los entre aqueles que se inserem no contexto, mas não fazem parte da geração Retomada.

Nesse sentido, tendo a defesa do cinema brasileiro como denominador comum, a mobilização de suas tradições - e aí o Cinema Novo se torna referência - pelos cineastas que corporificam a Retomada, procurará estratégias para, ao mesmo tempo, demonstrarem ser tributários dessas mesmas tradições e capazes de renovar e atualizar os olhares sobre o país onde produzem suas obras, como serão os casos mais explícitos de Eliane Caffé e de Walter Salles. Sem um discurso uníssono e consciente, sendo a diversidade e pluralidade as palavras-chave nas falas dos cineastas, os seus resultados serão também diversos, seja em termos das obras realizadas, seja em termos de recepção de público e, principalmente, da recepção crítica. Todos esses elementos, em certa medida, são tributários de um desenvolvimento do mundo da arte que é mais amplo e se atrela de forma intensa com a consolidação da indústria cultural no país, conforme procurei demonstrar nesta parte da dissertação.

CAPÍTULO 2. *CARLOTA JOAQUINA, PRINCESA DO BRAZIL*: ANÁLISE FÍLMICA, RECEPÇÃO E TRAJETÓRIA SOCIAL DE CARLA CAMURATI

Passados pouco mais de 20 anos desde a estreia de *Carlota Joaquina, princesa do Brazil*, a discussão em torno da Retomada ficou um tanto quanto esquecida, embora a utilização do termo ainda seja utilizada para caracterizar a época. O feito representado pelo filme de Carla Camurati foi e continua sendo digno de destaque: em seu primeiro longa-metragem, conseguiu impressionantes um milhão, duzentos e oitenta mil espectadores, tendo ocupado 33 salas no país todo. A distribuição foi realizada pela própria diretora, juntamente com sua produtora executiva, Bianca de Felippes, num regime totalmente artesanal e manual.

Para compreendermos melhor o contexto em que ela realizou tal façanha, esse público representou 39% do total dos espectadores de 14 filmes brasileiros lançados naquele ano de 1995. E foi um dos dois filmes nacionais a ultrapassar o número de um milhão de espectadores. Outro filme a conseguir esse feito foi *O Quatrilho* (1995), dirigido por Fábio Barreto, filho de Luiz Carlos Barreto[86], renomado cineasta, tendo sido exibido em 64 salas. *Carlota Joaquina* fez quase dez vezes mais público que o filme infantil *Super Colosso* (1995), versão cinematográfica de um famoso programa televisivo do maior canal aberto de televisão do país, a rede Globo, e que contou com quase sete vezes mais salas de exibição, estando em cartaz em 216 estabelecimentos, e fez pouco mais do que 154 mil espectadores[87].

Procurarei analisar mais à frente algumas explicações dadas pela crítica, surpreendida pela receptividade do público num período em que o cinema brasileiro parecia divorciado dele. Nesse momento, creio que seja importante afirmar que essa trajetória inesperada acabou por imprimir tanto à obra como à sua diretora um prestígio muito grande. Ou, falando sociologicamente, podemos utilizar o conceito de reputação, no sentido compreendido por Becker, onde "(1) pessoas especialmente dotadas (2) criam obras de uma profundidade e beleza excepcionais que (3) exprimem emoções e valores culturais essenciais". Trata-se de algo que aconteceu no caso de *Carlota Joaquina*, alçando Carla Camurati a um dos símbolos desse ressurgimento da cinematografia nacional. Respaldada pelo público, ela foi requisitada

---

[86] Na *Enciclopédia do cinema brasileiro*, Luiz Carlos Barreto é indicado como "um dos mais importantes e influentes produtores de cinema do Brasil", tendo participado de produções como *Assalto ao trem pagador* (1962), do diretor Roberto Farias, *Vidas Secas* (1963), adaptação de Graciliano Ramos dirigido por Nelson Pereira dos Santos, *Dona Flor e seus dois maridos* (1975), dirigido pelo seu filho Bruno Barreto, dentre outros filmes hoje considerados clássicos de nossa cinematografia. RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe A. De. (Orgs.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000. p. 45.

[87] Fonte: **Ancine**. Listagem de filmes brasileiros lançados - 1995 a 2015. Disponível em: <http://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/cinema/pdf/2102_1.pdf>. Acessado em 10 abr. 2017.

por diversos meios de comunicação e pelo circuito exibidor que, antes do filme estrear, ignoraram-na completamente. Nesse sentido, continuando com Becker, o filme demonstra o quanto "as qualidades da obra atestam os dons particulares do seu autor e os dons particulares pelos quais esse autor é conhecido garantem a qualidade da obra"[88].

A proposta de minha análise sobre o filme, assim, não se pautará nas qualidades estéticas que *Carlota Joaquina* apresenta, mas, antes, vai no sentido de realizar uma análise sociológica, conforme proposta por Pierre Sorlin, em *Sociología del cine*, buscando identificar os grupos sociais representados pela película, o sistema de relações que eles estabelecem entre si, para então conseguir realizar alguma análise interpretativa que esses elementos possibilitam sobre o filme. Complementar a esses aspectos, procederei a uma análise da recepção da crítica - complementando a análise da trajetória social da diretora, já realizada no capítulo anterior -, numa perspectiva sociológica do "mundo da arte" proposta por Howard Becker, bem como do contexto mais amplo em que se inserem esses elementos da análise, problematizando algumas visões que foram feitas sobre o filme, principalmente no afã de conseguir explicar o sucesso de público obtido.

Carlota Joaquina **em sua estrutura básica**

O filme *Carlota Joaquina, princesa do Brazil* conta a história da personagem-título, infanta da Espanha, de "gênio impossível", com muitas ambições e anseios, tendo ido ainda criança para Portugal, ser esposada pelo infante dom João que, por um acidente do destino, viria a se tornar rei do Reino de Portugal e Algarves. Da mesma forma com que perseguiu suas ambições, Carlota acabou por se frustrar com os golpes que a impediram de atingi-las, desde as questões mais pessoais, com seus amantes, que não pode mantê-los, até a impossibilidade do poder político, por ter desejado se tornar a "rainha do Prata", mas não ter conseguido.

A história é contada à beira de uma distante e cinzenta praia escocesa, a partir de um jovem e uma menina. Ele é quem conta a história da "princesa do Brasil" para a sua irmã. É a partir da perspectiva da imaginação de uma garota escocesa que acompanhamos praticamente toda a vida da princesa espanhola, desde a sua infância nas duas cortes ibéricas, até sua fase

[88] BECKER, 2010, p. 288.

adulta e sua morte, incluindo a sua passagem pelo Brasil, justificando o subtítulo presente no filme, quando toda a corte lusitana atravessa o Oceano Atlântico, escapando das tropas napoleônicas, envolvida que estava numa disputa entre duas potências, França e Inglaterra, protagonistas na hegemonia política e econômica europeia em fins do século XVIII e início do XIX.

Ao percorrer a vida íntima de Carlota Joaquina e o cotidiano na corte portuguesa, onde foca a figura de d. João, seu marido e regente da coroa, a quem coube a decisão da transferência de todo o aparato estatal português para os trópicos, vai destacar alguns aspectos de suas vidas. Sobre ela o que sobressai são os seus anseios de poder e o seu desejo sexual irrefreável, passando de um amante a outro na busca de sua satisfação libidinal, chegando a atos extremos para que prevalecesse a sua vontade. Sobre d. João, somos apresentados aos modos de administração conduzida por ele e seu corpo de ministros, durante o seu período como regente, do lado de lá e do lado de cá do Atlântico, e o apreço que o monarca acaba adquirindo pelo Brasil, aonde ele viria a se tornar rei.

O desenvolvimento dessa história se dá de forma linear cronologicamente e, embora esteja centrado na vida de personagens e fatos históricos reais, daqueles que estiveram à frente da casa dos Orleans e Bragança, o filme não especifica o tempo histórico de forma precisa, na medida em que o interesse maior está na vida íntima e pessoal, ou nos gabinetes da corte, e não para aquilo que passou para a história oficial. De todo modo, sabendo que o relato tem início nos dez anos da infanta Carlota e termina com a sua morte, o período de tempo que transcorre nas telas vai de 1785 a 1830, em que se destacam alguns eventos que são possíveis localizar com alguma precisão a época em que se desenrolaram na vida da princesa. Junto com ela, com a vinda da família real para o Brasil, caminhariam também os destinos desta terra, a maior e mais rica colônia que Portugal tinha naquele período.

Estruturalmente, considero que o filme se divide em seis partes, sendo que elas não possuem um recorte igualitário, no que tange ao tempo de projeção. O filme começa e termina no mar e à beira da praia cinzenta, onde os dois irmãos estão descansando e matando o tempo, após um desentendimento entre eles. A primeira parte diz respeito à abertura e contextualização do filme, com Yolanda e seu irmão numa praia escocesa; a segunda é a apresentação de Carlota Joaquina e sua viagem a Portugal para o matrimônio com d. João; a terceira se inicia quando ela se torna adulta, finalizando com a necessidade de fuga da família real para o Brasil; na quarta parte se dá a instalação de d. João e sua corte no Rio de Janeiro e suas primeiras medidas; a quinta diz respeito à campanha no Prata, quando d. João frustra o

sonho de Carlota se tornar rainha; e na sexta partimos da coroação ao retorno à Portugal, finalizando de volta à Yolanda e seu irmão deixando a praia.

Do ponto de vista estético, o filme apresenta uma narrativa linear e possui um aspecto teatral muito marcado. Isso se deve, em partes, pelas limitações orçamentárias impostas, o que dificultou ter um aporte substancial para obter uma cenografia monumental para a caracterização de época e a realização de cenas mais abertas. E também pelas atuações um tanto exageradas expressivamente de Marieta Severo e Marco Nanini, nos papéis de Carlota Joaquina e d. João, respectivamente. Todos esses elementos, ao contrário dos aspectos grandiosos que marcam os filmes ditos de época ou históricos, dá esse tom paródico e farsesco à *Carlota Joaquina*, como colocou Oricchio em seu livro *Cinema de novo*[89].

O sistema de relações e os grupos sociais em *Carlota Joaquina*

Como já explicitado anteriormente, para realizar a análise fílmica, tomo como principal referencial teórico o sociólogo francês Pierre Sorlin. Segundo ele, uma análise sociológica dos filmes deve fugir daquilo que ele define como "classes de equivalências", em que se procuram os elementos da realidade social que se encaixem no que os filmes mostram e/ou vice-versa. Em sua visão, tais aspectos são válidos, entretanto, pouco explicativos do ponto de vista analítico. Ao se partir do filme, na caracterização do seu universo social e as relações sociais que os personagens estabelecem entre si, deixa entrever os grupos sociais representados. E é por essa perspectiva que a minha análise caminha e acredito que, a partir dessa análise, é possível realizar uma outra leitura sobre o filme *Carlota Joaquina* que, se não contrapõe o que diz a crítica cinematográfica e a leitura dos historiadores, tem como objetivo relativizá-las e complementá-las, enriquecendo o debate sobre o cinema brasileiro da Retomada.

O sistema de relações do filme está estruturado em diversos grupos sociais, que vão se alterando ao longo da trama. Num primeiro momento, os grupos sociais caracterizados pelo filme são os portugueses e os espanhóis, antes do casamento entre os infantes das duas coroas; no momento seguinte, entra em cena o conflito europeu entre França e Inglaterra, na qual Portugal se vê encurralada após o bloqueio continental imposto por Napoleão Bonaparte, na

[89] ORICCHIO, 2003. pp. 37-41.

medida em que detinha acordos comerciais com ambas as nações, e delas dependiam. No filme, o grupo social francês é representado pela ameaça de invasão das tropas napoleônicas e a Inglaterra pela figura de lorde Strangford, que pressiona insistentemente o regente d. João para que transfira a sua corte para os trópicos e fuja de qualquer ameaça de dissolução do império lusitano.

Na segunda parte do filme, o sistema de relações entre grupos sociais fica menos aparente, pois ela se volta mais para os conflitos íntimos entre Carlota Joaquina e d. João. Ainda assim, é possível delinear nesta parte o sistema de relações entre os "colonos" e "reinóis", sendo aqueles os portugueses que viviam no Brasil, e estes os portugueses que vieram junto da coroa – ou que os acompanharam de alguma forma – e acabaram por ocupar muitos dos cargos antes pertencentes aos colonos, na medida em que agora o Rio de Janeiro era a sede do império português. Tal situação criou certos conflitos, mas também favoreceu a "nobilização" de muitos dos colonos, que foi uma das formas que d. João encontrou para custear sua "estadia" no Brasil.

Na caracterização dos grupos sociais que constituem o universo fílmico de *Carlota Joaquina*, há algumas marcações distintivas muito fortes, como a oposição entre os portugueses e espanhóis, cuja corte transborda saúde (física e intelectual), na opulência do vermelho e do dourado, que se pode ver no início do filme, antes da pequena infanta Carlota seguir para Portugal, o qual representa o seu polo oposto – a doença –, com seu infante de jeito apalermado e abobalhado, numa corte que mais parece um monastério, com músicas fúnebres. Essa oposição se faz concreta com a "dupla tragédia" das mortes do rei e do primogênito de Portugal, bem como do enlouquecimento de d. Maria, jogando o trono português para um amedrontado d. João.

Essas oposições entre portugueses e espanhóis, mais do que positivar as características espanholas, ao colocar esses dois grupos sociais em relação, o filme procura reforçar o tom negativo sobre a corte portuguesa, pois que a figura de Carlota, no decorrer do filme, não permite afirmar as representações que marcam a oposição entre saúde e doença que havia no início. Ela fica manca após uma queda de cavalo e mais ao fim do filme, adquire pelos no rosto. A princesa é marcada pela arrogância e rispidez com que trata o seu marido e vários de seus criados. Como a sequência abordará a vida de Carlota na corte portuguesa, ficarão mais evidentes os aspectos negativos que imperam nos salões lusitanos, cujo mandatário conduz o seu reino com desleixo, além de deixar seus súditos completamente desamparados ao abandonar a nação repentinamente, para que não tivesse de entrar em conflito direto com as tropas inimigas (da Inglaterra) de Napoleão Bonaparte.

A maneira como os portugueses estão retratados ecoa alguns aspectos que Sérgio Buarque de Holanda coloca em *Raízes do Brasil*, de 1936. Nessa obra, que se tornou um clássico da interpretação sobre a formação do Brasil, Holanda procura analisar de forma crítica os fundamentos do que veio a estruturar o país que nos tornamos. Mais do que um olhar pejorativo sobre nossos colonizadores, contudo, a sua obra busca questionar a implantação pura e simples de modelos externos, sem se levar em consideração as nossas especificidades. Nesse sentido, observa que "[a] falta de coesão em nossa vida social não representa [...] um fenômeno moderno. E é por isso que erram profundamente aqueles que imaginam na volta à tradição, a certa tradição a única defesa possível contra nossa desordem"[90].

A construção da obra se vale de alguns pares conceituais, a partir de uma "metodologia dos contrários", conforme afirma Antonio Candido, em texto de apresentação do livro. Assim, conceitos como trabalho e aventura, método e capricho, rural e urbano, norma impessoal e impulso afetivo[91] são alguns dos pares de contrários que Holanda mobilizará, no intuito de caracterizar os aspectos fundantes do modo ibérico que moldou a colonização do Brasil. Embora fruto de um projeto civilizatório, o fato dele ter sido realizado por uma nação como Portugal, pouco carregado do europeísmo, foi a razão tanto do sucesso quanto do fracasso de tal empreitada.[92]

Olhar para as nossas raízes, portanto, deve ser um movimento que tem como intenção aprofundar na compreensão das transformações que são necessárias para que consigamos nos constituir enquanto nação. Para o historiador, elas devem caminhar no sentido de superar o personalismo tão característico do iberismo. Ou seja, "[...] somente através de um processo [de liquidação dos fundamentos personalistas] teremos finalmente revogada a velha ordem colonial e patriarcal, com todas as consequências morais, sociais e políticas que ela acarretou e continua a acarretar"[93]. Trata-se de uma transformação fundamental para que a democracia não seja apenas "um mal entendido" e possa consolidar a nossa coesão social.

Na visão de Holanda, imbuídos do que ele define como "ética do aventureiro", os portugueses foram capazes de grandes conquistas, como as rotas indianas e a conquista das terras brasileiras. Entretanto, afirma que a "exploração dos trópicos não se processou, em verdade, por um empreendimento metódico e racional, não emanou de uma vontade

---

[90] HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 33. Interpolação minha.
[91] CANDIDO, Antonio, *in*: HOLANDA, 1995, p. 13.
[92] HOLANDA, op. cit., p. 31.
[93] Ibidem, p. 180. Interpolação minha.

construtora e enérgica: fez-se antes com desleixo e certo abandono"[94]. Mais do que isso, as riquezas que Portugal adquiria não era fruto de um esforço, antes contava com a sorte de terem encontrado uma terra cheia de riquezas naturais, onde "queriam servir-se da terra, não como senhores, mas como usufrutuários"[95].

A figura de d. João no filme, assim, sob a perspectiva colocada por Holanda, não reflete mais do que uma determinada essência herdada de seus ancestrais, como deixam transparecer suas hesitações, aparência de indiferença e apatia com as urgências que Portugal passava naquele período de conflito explícito entre Inglaterra e França. E nesse embate geopolítico entre franceses e ingleses, sobressai uma visão depreciativa sobre estes últimos, retratados como pessoas traiçoeiras e não confiáveis. Isso é explicitado na cena em que, por trás das cortinas, é possível ver sombras (de lorde Strangford e do almirante Sidney Smith) tramando uma maneira de forçar a vinda da família real portuguesa para o Brasil.

Para além desses aspectos de caracterização dos grupos sociais, alguns elementos fílmicos deixam evidentes uma instância narrativa[96] que predomina na história que está sendo contada pelo filme. Os elementos satíricos com que são narrados determinados trechos do filme podem nos levar a uma postura, se não desconfiada, ao menos crítica, sobretudo pelo que a montagem possibilita explicitar. Aumont et. al., ao se aprofundar mais na análise sobre a montagem, define tipologias de função da montagem, uma delas é a de ser semântica. Nessa produção de sentido ela possui duas bifurcações, a denotativa e a conotativa. A primeira basicamente possui uma função de composição espaço-temporal do filme. Já a produção de sentido conotativo se dá a partir de uma "[...] montagem [que] relaciona dois elementos diferentes para produzir um efeito de causalidade, de paralelismo, de comparação [...]"[97].

Nesse sentido, considero a passagem espaço-temporal, entre quem narra e a história da infanta narrada (ou do tempo presente do filme para o passado distante da anedota do irmão de Yolanda), pelo viés de uma montagem de tipo conotativo, na medida em que ela dá o sentido de causalidade entre uma sequência e outra, antecipada pelo que já fora mostrado anteriormente, em torno dos comportamentos de Yolanda, reforçadas pela fala de seu irmão, que não apenas promove um elo comparativo entre ela e a infanta, mas, sobretudo, porque tem como resultado ser a mesma pessoa Yolanda e Carlota Joaquina, no que diz respeito a sua

---

[94] HOLANDA, 1995, p. 43.
[95] Ibidem. p. 52.
[96] Segundo Ismail Xavier, as instâncias narrativas se configuram não apenas por aqueles que narram um filme, como uma voz onisciente, mas também pelos elementos visuais, além de outros aspectos de som, como trilha, som ambiente, etc. XAVIER, Ismail. O olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e a cifra da História em São Bernardo. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, n. 2, p. 126-138, dec. 1997. ISSN 2237-1184. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/13886/15704>. Acesso em: 17 apr. 2017.
[97] AUMONT, Jacques *et. al.* **A estética do filme**. Campinas, SP: Papirus, 1995. p. 68. Interpolações minhas.

representação visual. No plano diegético, assim, a história contada é apropriada pelas figuras escocesas à beira da praia, e suas perspectivas podem estar tão contaminadas quanto a imaginação de Dalí quando relata insetos gigantes em terras brasileiras.

De alguma maneira, o visual contrasta com o áudio na composição entre imagem e som que o filme procura construir. O narrador em voz *over* afirma que Carlota era considerada a infanta mais feia de toda a Europa, mas a imagem contrasta com essa fala, pois que são as mesmas pessoas a encarnarem a garotinha à beira da praia e a infanta (ainda que com algumas alterações na caracterização de ambas). Em outro momento, em cena já descrita acima, o narrador afirma que os ingleses não confiam na firmeza de d. João em ludibriar Napoleão Bonaparte, mas eles que são mostrados por trás das cortinas, apenas com as suas sombras delineadas, tramando pelas costas de d. João. Ou seja, a imagem mostra o contrário do que o narrador aponta. E no fim do filme, o irmão de Yolanda não dá certeza sobre a morte do rei lusitano à mando de Carlota, afirmando que "o problema com a história é que quanto mais você lê, menos você sabe". Acredito que seja possível transpor aqui uma ideia colocada por Roberto Schwarz, na introdução de *Um mestre na periferia do capitalismo*, quando define o narrador de Brás Cubas como *"um narrador voluntariamente importuno e sem credibilidade"*[98].

Certamente que não há aqui um narrador arrogante e cínico como o "defunto autor" de Machado de Assis, entretanto, alguns aspectos de sua caracterização, na conformação das instâncias narrativas do filme permitem colocar esse narrador em posição de desconfiança. O filme, ao promover uma certa disjunção entre imagem e som pode levar a uma relação conflituosa entre o filme e o espectador, que "[em] lugar da convenção da veracidade, que as infrações do narrador a todo momento impedem de se formar, [cria] uma luta pela fixação do sentido e também pela rotulação recíproca [...]"[99]

Ainda que Villalta tenha certa razão ao afirmar que essa leitura - de que o filme se passa na cabeça (imaginação) de Yolanda - não exclui de algumas implicações em termos de leitura histórica -, a oralidade pode ser vista como um elemento fundante, de modo a compor uma instância narrativa de relevância, a partir dos aspectos colocados por Walter Benjamin, em seu texto *O narrador*, que versa sobre os contadores de histórias, onde essa forma escapa dos aspectos factuais, para adentrar o terreno mítico.[100] Nesse sentido, a intenção histórica

---

[98] SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo**. São Paulo: Duas Cidades, 1990. p. 19

[99] Ibidem, p. 23. Interpolações minha.

[100] Para o filósofo alemão, a oralidade possui algo de artesanal e perpassa pela incorporação daquilo que é contado por quem narra a história. E o narrador se diferencia do historiador, aproximando-se mais do cronista, pois "na base de sua historiografia está o plano de salvação, de origem divina, indevassável em seus desígnios, e

afirmada pela diretora terá pouca validade analítica aqui, pois que ela é posterior ao lançamento e exibição do filme nos cinemas, além do que ela pode ter surgida como uma instância autojustificadora, ao notar as discussões que o filme gerou e não ter sido, de fato, a intenção no momento de produção e filmagem.[101]

Ou seja, o filme demonstra que é perpassado pela visão estrangeira e pela imaginação de uma garota de dez anos, que fantasia sobre princesas. Tal constatação não é irrelevante para a discussão histórica que o filme levantou, na medida em que as cenas na praia cinzenta onde Yolanda e seu irmão se encontram, bem como a narrativa que ele desenvolve para ela (as partes em voz *over*), tomam cerca de um terço do filme. No plano diegético, assim, a história contada é uma apropriação que os irmãos escoceses fazem do Brasil, mesmo que os realizadores do filme não sejam estrangeiros.[102]

Uma das conclusões do historiador Luiz Carlos Villalta é a de que o filme "longe de ir além da história tradicional, parece estar aquém dela, quando não vem confirmá-la, assim como ao senso comum"[103]. Ressalto que, muito embora os aspectos históricos não sejam de interesse central em minha análise, o fato do filme recorrer ao imaginário, à fabulação e a uma certa oralidade o liberta das amarras da complexidade que alguns historiadores exigem de obras ficcionais, ainda que baseadas em figuras históricas reais. De todo modo, ainda assim, acredito que seja possível redefinir alguns aspectos que parecem ser consenso entre críticos de cinema e historiadores. Quais sejam: a visão depreciativa sobre as figuras da realeza portuguesa, em específico de d. João, bem como a razão explicativa do sucesso do filme estar ancorado no ambiente tumultuado politicamente que o Brasil vivenciou com o *impeachment* de Collor, em 1992.

---

com isso desde o início se libertaram do ônus da explicação verificável. Ela é substituída pela exegese, que não se preocupa com o encadeamento exato de fatos determinados, mas com a maneira de sua inserção no fluxo insondável das coisas." BENJAMIN, Walter. O narrador - considerações sobre a obra de Nicolai Leskov, *in*: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 201-209.

[101] Para o historiador Alcides Freire Ramos, as interpretações autojustificadoras são aquelas que "além de terem o objetivo de *viabilizar comercialmente* o filme, servem de suporte de oferecimento de *interpretações autojustificadoras*. Materializam-se, por exemplo, em produtos promocionais feitos com vistas à divulgação da obra, ao lado de entrevistas com o diretor e/ou demais participantes da equipe de criação". RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos fracos**. Bauru, SP: EDUSC, 2002. p. 52. Grifos do autor.

[102] Na realidade, esse fato é parcialmente verdadeiro, pois Angus Mitchell, historiador escocês, à época namorado de Carla Camurati, auxiliou no argumento do filme, portanto, é possível creditar essa visão depreciativa dos ingleses a essa participação na criação do filme. Para Carla Camurati, "os escoceses, em particular, se situam às margens das tradicionais querelas entre ingleses, portugueses e espanhóis. São mais debochados, não competem por nenhuma hegemonia." MATTOS, Carlos Alberto. **Carla Camurati: luz natural**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura - Fundação Padre Anchieta, 2005. p. 162.

[103] VILLALTA, Luiz Carlos. Carlota Joaquina, Princesa do Brazil - entre a história e a ficção, um "romance" crítico do conhecimento histórico, *in*: **Revista USP**, São Paulo, nº 62, p. 239-262, julho/agosto 2004. p. 254.

D. João e suas transformações no interior do sistema de relações em *Carlota Joaquina*

Dentro da narrativa de *Carlota Joaquina*, um dos aspectos que sobressaem da análise que realizo está um olhar distinto sobre a personagem de d. João, que na visão tanto dos críticos de cinema quanto dos historiadores – e dos descendentes da família Orleans e Bragança –, foi retratada de forma pejorativa. Para Villalta, há um reflexo direto entre a figura de d. João com o momento político brasileiro, na figura do presidente Itamar Franco, vice-presidente que assumiu o cargo máximo do Poder Executivo Federal após a renúncia, e destituição pelo Senado, de Fernando Collor de Melo, em dezembro de 1992:

> Posso conjeturar se, em alguma medida, na figura de Dom João, Carla Camurati não colou a de Itamar Franco. Sua chegada à presidência foi uma surpresa, assim como a ascensão de Dom João VI; no exercício do governo, [Itamar Franco] também hesitava, parecendo ser manietado por outrem [...]; sua conduta como governante, a despeito de seus acertos, era lida por parte da imprensa da época como um misto de surpresa e desprezo [...].[104]

Para além dessa leitura mimética, que Sorlin caracterizaria como uma classe de equivalência, sobre o personagem de d. João - em comparação com Itamar Franco no contexto da realidade -, ao analisar o seu desenvolvimento no interior da trama, é possível realizar uma leitura inversa da que propõe Villalta.

Nas caracterizações que se fazem dos dois personagens centrais do filme, Carlota Joaquina e d. João, e no desenvolvimento deles ao longo da trama, eles permanecem como polos opostos um do outro, entretanto, os seus posicionamentos acabam por se inverter, no que diz respeito aos seus destinos. Carlota parte de uma infância alegre (que ela nunca mais sentiria novamente na vida, conforme explicita claramente o irmão de Yolanda, ainda no início do filme), considerada inteligente – embora lhe faltasse beleza física –, mas termina o filme no exílio, acusada de tramar a morte do próprio marido e arrependida de tudo que fez em sua vida.

Já a figura de d. João inicia o filme como uma criança abobalhada, sem interesse pelos aspectos intelectuais e artísticos, mais interessado em brincadeiras e comidas. É visto como um regente medroso e indeciso, nas mãos de seus ministros e da manipulação de lorde Strangford. Mas, ao se transferir para o Brasil, a sua personagem se transforma e passa a ter um papel mais ativo, tomando medidas que seriam importantes para o país futuramente,

[104] VILLALTA, 2004, p. 253. Interpolações minha.

quando de sua independência, como a abertura dos portos, a fundação do Banco do Brasil, além de conseguir controlar aspectos pessoais da família real, sobretudo em relação aos amantes de Carlota e de d. Pedro, garantindo os acordos entre as famílias nobres as quais pertenciam.

Parte crucial nessa transformação da figura de d. João, é a campanha do Prata, que é o momento da virada na consciência do futuro rei de Portugal. Ela se inicia como uma sugestão de lorde Strangford, cujos interesses comerciais britânicos na região eram claros. Dessa forma, conseguem convencer Carlota a apoiar tal empreitada, sob a justificativa de que seria a "rainha do Prata". Ao perceber que essa manobra daria mais poderes a Carlota do que ele poderia suportar, d. João age imediatamente para frear as suas ambições, cortando o financiamento da campanha, impedindo que ela o fizesse pessoalmente e enviando de volta José Presas, o representante da coroa espanhola no Prata, para a Espanha.

Nessa passagem, em uma discussão entre Carlota e d. João, pela primeira vez no filme, ele toma uma atitude enérgica, com a sugestão de rompimento do matrimônio e das relações entre as duas nações ibéricas, cuja coroa ainda estava sob os domínios napoleônicos. Não resta a Carlota senão a lamentação por não poder cumprir com os seus anseios de se tornar a rainha do Prata. É a partir deste momento também que o regente passa a cuidar pessoalmente para afastar os amantes de sua esposa, presenteando-os com regalias, seja um posto na administração real, seja com propriedades e até mesmo arranjando matrimônios.

O ponto de culminância que concretiza a inversão de posicionamento entre Carlota e d. João se dá na cena em que o já coroado rei conversa com seu filho, d. Pedro. Ambos estão caminhando num jardim e conversam sobre o regresso da família real à sua pátria original. D. Pedro, contudo, ama o país em que cresceu, tanto quanto seu pai, e quer convencê-lo a deixá-lo como regente, "do que deixar nas mãos de qualquer maluco" que faça a independência – mesmo que o narrador do filme já tenha adiantado que seria d. Pedro mesmo que o faria. D. João parece se convencer dos argumentos do filho e consente em sua permanência, o gesto do filho, logo em seguida, é o de se ajoelhar e beijar as mãos de seu pai, em reverência ao rei.

Essa cena é a concretização audiovisual que confirma a mudança de condição de d. João, no sistema de relações que o filme apresenta. O gesto realizado por d. Pedro aqui não é aleatório e remete à última cena do filme *O poderoso chefão* (*The godfather*, EUA, 1972), quando o Michael Corleone (Al Pacino) é reconhecido como novo "padrinho" (*godfather*) e chefe dos clãs dos Corleone, onde várias figuras se enfileiram e beijam a mão dele, consolidando a sua ascensão, assumindo os negócios do pai, Don Vito Corleone (Marlon

Brando), morto numa disputa entre outras famílias mafiosas em Nova Iorque.[105] Dom João, ao ser beijado pelo filho, produz o mesmo sentido que o do filme *O poderoso chefão*, trata-se do reconhecimento de seu poder perante todos os demais, como um verdadeiro "capo" da máfia, que é capaz de tudo para manter a família unida, inclusive o de queimar os autos de um crime em que sua esposa está diretamente envolvida – ao matar a esposa de seu último amante, Fernando Carneiro Leão.

A recepção da crítica de *Carlota Joaquina*

O filme de *Carlota Joaquina* estreou em 6 de janeiro de 1995, entretanto, dada as peculiaridades de sua distribuição, realizada pessoalmente por Carla Camurati e a produtora Bianca de Felippes, ele se ateve inicialmente à cidade do Rio de Janeiro, em quatro salas, a partir de acordos pessoais que a diretora conseguiu, para garantir um período mínimo de duas a três semanas de permanência do filme em cartaz. Essa estratégia foi adotada devido ao longa não ter tido qualquer divulgação nos meios de comunicação, principalmente dos jornais, tendo sido realizado apenas uma sessão para patrocinadores.[106]

Antes do seu lançamento, é possível observar apenas uma pequena anedota no *Jornal da Tarde* do dia 3 de janeiro de 1995, onde está escrito em sua página 7A: "Carla Camurati dá uma prévia do seu filme **Carlota Joaquina** no **Vídeo Show** de hoje. Quem viu garante que Marieta Severo está maravilhosa no papel título."[107] Da parte da crítica, assim, não houve qualquer interesse e "aposta" no filme, conforme afirmou o crítico de cinema Luiz Zanin Oricchio, colocando que

> Em São Paulo, foi apresentado em pré-estréia pública (isto é, jornalistas assistiram ao filme junto com a platéia, o que supostamente corrige certas distorções das sessões privadas, tidas pelos diretores como "frias"). A reação foi pífia, praticamente nula. Risos econômicos durante a projeção e palmas protocolares no final. O comentário depois da sessão foi inevitável: mais um filme nacional feito para ninguém e destinado ao fracasso[108].

---

[105] Uma outra semelhança entre esses filmes está na trajetória dos personagens d. João e Michael Corleone, ainda que com diferenças de tratamento, na medida em que ambos não estavam "destinados" a assumirem os postos que acabaram assumindo. No caso d'*O poderoso chefão*, Michael estava no exército e pretendia fazer carreira militar, e não queria qualquer relação com os negócios da família, com a morte do irmão Sonny, o primogênito da família, é levado a tomar atitudes que vão conduzindo naturalmente para o posto de chefia dos Corleone.
[106] MATTOS, 2005, pp. 194-196.
[107] Grifos do jornal.
[108] ORICCHIO, 2003, p. 39.

Nesse sentido, a crítica cinematográfica somente deitou os olhos sobre o filme quando ele deu sinais de resposta do público. Como afirma Camurati, "as melhores matérias viriam depois, a reboque do sucesso do filme"[109]. Aí a crítica especializada se comporta num misto de surpresa e certa euforia. Tratam mais de procurar interpretar as razões do sucesso do filme do que propriamente analisá-lo. O tom do deboche histórico se destaca nas manifestações da crítica e, na medida em que vai se assentando o olhar sobre o filme, alguns tons mais críticos podem ser observados, o que tende a criar um debate em torno da história do filme e dos fatos históricos, ou da "história oficial".

É no deboche também que foram vistos alguns elementos de polêmica, onde entraram críticos, historiadores e até membros descendentes dos personagens históricos retratados pela película. Para Marcelo Coelho, "o sucesso do filme talvez se explique menos pelas suas qualidades do que pelo gosto do público em ridicularizar a história brasileira e, em especial, o colonizador português." Aqui o tom é mais crítico, tanto em relação ao filme quanto ao público. Em relação ao filme, ele afirma que se "cria um mundo de estranha opulência visual, em que o luxo e o grotesco parecem conviver como num quadro de Salvador Dalí. Os movimentos de câmera são praticamente a única coisa que tem "classe" no filme. A caracterização dos personagens é brilhante." Em sua visão, no entanto, o longa possui um tom cínico e os aspectos críticos acabam sendo superficiais à visão da história oficial, finalizando com o seguinte: "Sem ser denúncia séria, nem gozação descompromissada, 'Carlota Joaquina' parece ao mesmo tempo curtir nosso estado periférico e, ao contrário de outras comédias, expressar um ódio vingativo pela situação brasileira"[110].

Dentre os historiadores, a crítica que aparece é o que prevalecerá posteriormente nas análises acadêmicas do filme: como no caso de Villalta, a sua falta de objetividade histórica. Em uma reportagem de capa do suplemento de cultura do *Jornal do Brasil* do dia 18 de janeiro, duas semanas após o filme estrear, o artigo intitulado "Regente na Berlinda" coloca a visão da diretora, a dos descendentes de d. João VI e a dos historiadores, num debate virtual sobre o filme. Certamente, para os descendentes, ele não foi visto com bons olhos e o artigo coloca que

> Dom João de Orleans e Bragança, da quinta geração da linhagem real brasileira, assistiu ao filme. Deu boas risadas, mas saiu decepcionado. "Como sátira é muito bom. Mas como memória, nada acrescenta a um país já

[109] MATTOS, 2005, p. 195.
[110] COELHO, Marcelo. "Carlota Joaquina" debocha da história. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 15 fev. 1995. Ilustrada, p. 11.

> sem memória como o Brasil, porque não mostra a história como ela é", criticou.[111]

Já para o historiador e professor da Universidade Federal Fluminense, Ronaldo Vainfas, "o resultado é 'fraquíssimo'. 'O filme não aprofunda a reflexão histórica, embora se proponha a isso. Todos os personagens são caricatos".[112]

Em relação aos aspectos fílmicos, grande parte deles se dirigem às saídas criativas encontradas por Camurati para conseguir driblar o orçamento escasso para um filme considerado histórico. Citações às chanchadas da Atlântida, dos anos 1950, à televisão, cuja referência era um programa humorístico, o *TV Pirata*, da TV Globo[113], e a cineastas como Peter Greenaway foram muito citados. Arnaldo Jabor procura ampliar essas referências com a cultura brasileira, cujo "'parentesco' pode remeter a 'Xica da Silva' de Diegues, teatro rebolado da Praça Tiradentes, teatro paródico dos anos 70, 'Macunaíma', 'O Rei da Vela', escolas de samba, marquesas da Sapucaí, tudo mexido num caldo anárquico e humorístico."[114]

E essas limitações tiveram de ser relevadas pela crítica, principalmente por conta do momento que vivia o cinema brasileiro. Luiz Carlos Merten sintetiza esse equilíbrio entre a crítica cinematográfica e a reputação que o filme adquire pela audiência, afirmando que

> [...] o escracho, como representação da alma brasileira, tem de explicar tudo. Embora cuidado - na cor, principalmente -, o filme dá a impressão de não ir a lugar algum. O público de qualquer maneira, está gostando. Só no Rio e em Belo Horizonte *Carlota Joaquina* já foi visto por mais de 40 mil espectadores. E o cinema brasileiro não pode prescindir dessa aceitação.[115]

No olhar retrospectivo, a recepção do público foi o elemento decisivo para que o filme tivesse uma carreira bem-sucedida e atenção midiática, alçando Carla Camurati como uma das protagonistas do "renascimento" do cinema brasileiro naquele período.

---

[111] CORTÊS, Celina. Regente na berlinda. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 18 jan. 1995. B, p. 1.
[112] Ibidem.
[113] Programa humorístico que foi ao ar entre 1988 e 1990, tendo uma última temporada em 1992. Fonte: **Memória Globo**. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/humor/tv-pirata/ficha-tecnica.htm>. Acessado em 22 mar. 2017.
[114] JABOR, Arnaldo. Mulheres estão parindo um novo cinema. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 24 jan. 1995. Ilustrada, p. 7.
[115] MERTEN, Luiz Carlos. 'Carlota' revê história com deboche. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 3 fev. 1995. Caderno 2, p. D8.

O contexto social e político e a crítica sobre *Carlota Joaquina*

Outra razão explicativa para o sucesso do filme se deveu ao contexto político e econômico vivido no início dos anos 1990, em que o primeiro presidente civil eleito após 20 anos de ditadura militar, foi retirado do poder por meio de um processo de *impeachment*, acusado de envolvimento em casos de corrupção. Embora não haja uma análise mais detida sobre o filme, tanto Oricchio quanto Butcher associam esse sentimento de frustração com alguns aspectos políticos e econômicos que ainda permaneciam no país. Para Oricchio, "*Carlota* aparece não propriamente como desmistificação de um episódio histórico, que teria sido contado de maneira edulcorada nos livros escolares, mas como base satírica para explicar um país que não deu certo"[116]. Já Butcher afirma que "vivia-se um período de baixa autoestima, marcado por um sentimento generalizado de desgosto e desprezo pelo país, algo que é fielmente traduzido por Carla Camurati"[117].

Contudo, se nos detivermos em algumas análises da literatura sociológica e política sobre o período, essa visão catastrofista perde um pouco sua força argumentativa. Não há dúvidas com relação ao ambiente econômico e politicamente instável que o país atravessava, mas, elas diziam mais respeito a um período de transição política, do regime ditatorial para o regime democrático, do que a persistência de fragilidades institucionais, sobretudo das instituições do Estado. Para Sallum Jr. e Casarões, existia, no período do governo Collor, a "expressão parlamentar de uma coalizão sociopolítica democratizante que incluía organizações de classe média, de classe operária e de pobres urbanos e vertebrou o eleitorado urbano e, em especial, das cidades maiores, em favor da democracia"[118]

O argumento dos autores não minimiza o papel desempenhado pela sociedade civil para a queda de Fernando Collor de Melo, sobretudo para a "conversão política da maioria parlamentar 'conservadora' à decisão pró-*impeachment*". A frente pró-*impeachment*, contudo, teria o cuidado de resguardar a legalidade constitucional, embora os autores não relatem a existência, durante esse período, de vozes a favor do retorno do regime recém deposto há menos de uma década, seja de parlamentares seja da sociedade civil.

O clima de pessimismo, no entanto, estava presente, mas tinha motivos econômicos, pois vários de seus problemas não foram dissolvidos com o fim da ditadura militar. Ianoni, em

---

[116] ORICCHIO, 2003, p. 41.
[117] BUTCHER, Pedro. **O cinema brasileiro hoje**. São Paulo: Publifolha, 2005. p. 26.
[118] SALLUM JR, Brasílio.; CASARÕES, Guilherme Stolle Paixão e. O impeachment do presidente Collor: a literatura e o processo. **Lua Nova**, São Paulo, n. 82, 2011, p. 193.

"Políticas públicas e Estado: o plano Real", analisa como o país conseguiu superar essa crise, que não era somente econômica, mas "multidimensional". Segundo o autor,

> Uma resposta sintética [para compreender o sucesso do plano Real] é que: 1) a crise de governabilidade foi superada pela clássica interação política entre conjuntura e liderança legítima, ou seja, pela ação política circunstanciada e de vocação hegemônica; 2) o Plano Real envolveu uma profunda interação entre Executivo, Legislativo, Judiciário, partidos políticos, entes federativos subnacionais, diversos agentes econômicos, grande mídia e outros atores da sociedade civil, resultando na emergência sincronizada, nas esferas sociopolítica e político-institucional, de um pacto de dominação liberal que superou a crise de hegemonia e inaugurou um novo padrão de Estado no Brasil.[119]

Esse novo padrão do Estado brasileiro, como já discuti brevemente com Bastos, diz respeito à superação do Estado desenvolvimentista, iniciado na década de 1930 por Getúlio Vargas. Mesmo a ditadura militar representava ainda esse caráter desenvolvimentista, no qual a intervenção estatal tinha um peso relevante na condução de políticas de industrialização do país, atrelado a setores da burguesia nacional.

Ao finalizar essa etapa, o Plano Real conseguiu estabilizar a economia e promover um novo arranjo institucional do Estado brasileiro. Foi "o programa gerador da força centrípeta que reconstruiu o consenso do qual emergiu o Estado pós-nacional-desenvolvimentista". Mais do que isso, centrado na figura política de Fernando Henrique Cardoso, ele articulou uma "aliança partidária de centro-direita [que] dá acabamento institucional ao processo sociopolítico de construção da hegemonia liberal"[120]. Ou seja, foram medidas tomadas pelo Estado e suas instituições que possibilitaram a construção de uma nova etapa política, social e econômica no país.

Nesse sentido, perde força uma interpretação que liga o filme com o clima político do *impeachment* de Collor, a qual procura afirmar que *Carlota Joaquina* reforçou não apenas a nossa origem enquanto nação, mas também a nossa queda, identificando um país que já nasce mal formado pelos governantes que nos precederam. Essa interpretação não se sustenta do ponto de vista sociológico, como explicitado acima, na medida em que se identifica não apenas um fortalecimento das instituições do Estado, com um legislativo forte e articulações políticas que tinham uma abrangência minimamente supra partidária, com setores de centro, da direita e da esquerda na movimentação pró-*impeachment*, bem como uma mobilização forte nas ruas, sendo que a crise política foi "resolvida" dentro dos limites institucionais, ou

---

[119] IANONI, Marcus. Políticas Públicas e Estado: o Plano Real. **Lua Nova**, São Paulo, n. 78, 2009, p. 163.
[120] Ibidem, p. 173. Interpolação minha.

seja, sem rupturas em relação ao que estava estabelecido na Constituição de 1988. Sallum vai concluir que

> [...] o movimento que destituiu Fernando Collor aumentou muito as possibilidades de que a superação da crise do Estado varguista tivesse como resultado um Estado democrático em que o exercício do poder demandasse maior grau de consenso entre os ocupantes dos vários poderes de Estado e colocasse entre suas prioridades a redução da desigualdade social.[121]

Revendo a crítica à luz da perspectiva sociológica

Ao percorrer a análise do filme *Carlota Joaquina*, procurei expor alguns elementos que pudessem trazer uma outra perspectiva sobre as interpretações já correntes na bibliografia existente sobre o cinema da Retomada, em específico do filme, buscando relativizar a sua recepção crítica, tanto da crítica especializada cinematográfica quanto de algumas críticas em torno dos aspectos históricos vindos da academia. Não é, certamente, meu objetivo esgotar o debate sobre as interpretações possíveis, entretanto, creio que foi possível demonstrar, por meio de uma análise sociológica, aspectos que podem ter escapado às leituras anteriormente realizadas sobre o filme de Carla Camurati.

Num certo sentido, confirmando as interpretações correntes, tanto do ponto de vista político quanto social, do que o filme *Carlota Joaquina* coloca em cena, o que emerge é uma sociedade em que o projeto de ascensão social está na busca do privilégio pessoal, no favorecimento por *status*, dentre outras características que ajudam a compor um cenário social mais amplo e complexo, no qual as elites portuguesas e brasileiras se aliam para que nada se altere no quadro social do país, à revelia das transformações acarretadas com a vinda da família real. Um país onde o escravismo permanecia como um modo de produção, a despeito de ser condenado por grande parte das nações daquela época.

Por outro lado, acredito que possa ser relativizada a figura de d. João, ao contrário do que sugere grande parte das análises que foram feitas, que se ativeram sobretudo na caracterização dada na primeira parte do filme, quando a decisão de vir para o Brasil foi vista como uma atitude covarde. Embora seja sutil, no âmbito da narrativa fílmica, como procurei demonstrar, há uma transformação por que passa o regente português, sobretudo após sua

---

[121] SALLUM JR., Brasílio. **O impeachment de Fernando Collor: sociologia de uma crise**. São Paulo: Editora 34, 2015. p. 408. Interpolação minha.

chegada nos trópicos. De medroso e inseguro, pressionado por lorde Strangford, a campanha no Prata o torna consciente dos perigos para ele, caso Carlota se tornasse a rainha e se mudasse para Buenos Aires. O narrador também destaca por duas vezes o afeto que ele acabou adquirindo por essas terras. Creio que seja relevante a similitude entre a cena do beijo de d. Pedro, ao ter a benção de seu pai para ficar no país, com a referência ao *Poderoso Chefão*, demonstrando que d. Pedro, ao fazer esse gesto, reconhece-o como a figura do poder e efetiva a coroação do monarca d. João VI. Simbolicamente esta cena tem uma carga mais significativa do que na cena onde estão a olhar os quadros pintados para a ocasião.

Ou seja, na perspectiva que o próprio filme apresenta, no âmbito do sistema de relações estabelecidas entre as personagens, Carlota Joaquina termina o filme em situação invertida em relação à d. João. Ela termina desacreditada e tendo se arrependido de seus atos, encontrando a redenção em seu suicídio. De certo modo, o seu fim já estava anunciado desde o início, quando o narrador coloca que o seu último momento de felicidade foi ainda criança, na corte espanhola, pouco antes de partir para Portugal.

O desfecho do filme deixa entrever, a partir do que Sorlin colocou como um dos aspectos que movem as personagens no interior das narrativas, que entre os desafios ou as lacunas[122], as personagens se moviam em chaves distintas, sendo d. João movido pelo desafio e Carlota pelas lacunas a serem preenchidas. Dessa perspectiva, concluiremos que o primeiro conseguiu superar os seus desafios, enquanto Carlota não conseguiu suprir suas lacunas, tendo ido aos extremos em sua busca, culminando no assassinato de Gertrudes, mulher de Fernando Carneiro Leão. Por tudo o que é mostrado ao longo do filme, o fim colocado para Carlota ganha uma conotação de punição. E nesse sentido, é possível lançar mão novamente da noção de "narrador", conforme Walter Benjamin, propondo uma relação do relato do irmão de Yolanda com essa figura. Para o filósofo alemão, subsiste uma “dimensão utilitária” nas antigas formas de narrar: “essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos”[123].

Ao tomar o filme nessa dimensão, fora do tempo histórico, atrelado ao tempo mítico, creio ser possível interpretá-lo numa chave que propõe um olhar senão crítico, desconfiado em torno dos mitos e sensos comuns arraigados em nossa história. Benjamin afirma que o conto de fadas “é ainda hoje o primeiro conselheiro das crianças, porque foi o primeiro da humanidade, e sobrevive, secretamente na narrativa.” Como conselheira, assim,

---

[122] SORLIN, 1986, pp. 51-2.
[123] BENJAMIN, 1994, p. 200.

> O conto de fadas ensinou há muitos séculos à humanidade, e continua ensinando hoje às crianças, que o mais aconselhável é enfrentar as forças do mundo mítico com astúcia e arrogância. (Assim, o conto de fadas dialetiza a coragem (*Mut*) desdobrando-a em dois polos: de um lado *Untermut*, isto é, astúcia, e de outro *Übermut*, isto é, arrogância). O feitiço libertador do conto de fadas não põe em cena a natureza como uma entidade mítica, mas indica a cumplicidade com o homem liberado.[124]

Embora não seja o meu propósito analisar se a perspectiva dos filmes do período da Retomada sejam críticos ou não (e em que sentido eles seriam), acredito que a partir de alguns indicativos que coloquei neste trabalho, os sentidos passados por *Carlota Joaquina* podem ser fluidos, quando analisados em seu desenvolvimento narrativo e em seus sistemas de relações. Portanto, desfaz, de certo modo, uma visão corrente do filme como o reflexo do período em que foi produzido, em que se sobressaem os seus aspectos negativos, e em que é possível lançar novas luzes, tanto na interpretação do filme, como de seu contexto de produção.

As razões explicativas do sucesso do filme, assim, parecem bem complexas, olhando-se a partir de diferentes perspectivas, sobretudo se levarmos em consideração a crítica cinematográfica, que foi mais reativa à resposta de público, do que propriamente um olhar "isento" sobre um filme em cartaz. E o público é mesmo a grande arma pelo qual *Carlota Joaquina* se ancora em sua reputação. E essa foi uma aposta feita pela própria Carla Camurati:

> Não botei o cavalo para correr em festivais competitivos. Normalmente, não gosto desse esporte, desde quando era atriz. Talvez por timidez, o fato é que não aprecio festivais. Não tenho nada contra prêmios em si, mas o ambiente de competição me desagrada.[125]

O filme, assim, também percorre um caminho inverso a muitos filmes brasileiros, que aproveitam os festivais como forma de divulgação e espaço de negociação para distribuição no circuito comercial. *Carlota Joaquina* percorreu em diversos festivais, nacional e internacionalmente[126], no entanto, a recepção parece não ter tido o mesmo efeito sobre os públicos "seletos" desses espaços fechados, na medida em que, em termos de premiações, o

---

[124] BENJAMIN, 1994, p. 215.
[125] MATTOS, 2005, p. 199.
[126] Segundo o site da produtora de Carla Camurati, Copacabana Filmes, o filme participou de mais de 40 festivais. Fonte: <http://www.copacabanafilmes.com.br/index.php/cinema/carlota-joaquina-princesa-do-brazil/>. Acessado em 24 abr. 2017.

filme recebeu apenas o "prêmio especial do júri" do Festival de Cinema de Assunção de 1995, no Paraguai.[127]

Trajetória social de Carla Camurati

Se há dúvidas em conseguir compreender o sucesso que o filme *Carlota Joaquina, princesa do Brazil* obteve, na medida em que a própria crítica se divide, antes e durante a sua estreia e respectiva resposta de público, como procurarei demonstrar no capítulo de análise do filme e seu contexto de recepção, é necessário perceber o quanto ela é mais complexa do que pode supor as concepções iniciais. Analisar a trajetória social de Carla Camurati, assim, pode lançar algumas luzes sobre o quanto *Carlota Joaquina*, sua estreia em longas-metragens, representa uma síntese da carreira profissional de sua realizadora, associando dois mundos aparentemente dissociados, mas que se cruzam e acabam por conformar uma obra singular que constrói uma sinergia com seu público, ainda que artisticamente ela seja vista de maneira contraditória e com desconfiança.

Carla Camurati é filha do casal Sérgio Antônio Camurati, jornalista, e da advogada Ana Maria Manhães de Andrade. Nascida em 1960 e criada no bairro do Botafogo, região sul da cidade do Rio de Janeiro, teve sua infância atrelada a essa região, de classe média alta. Como ela mesma afirma, cresceu entre Botafogo e Copacabana, onde o avô trabalhava como chefe confeiteiro de um luxuoso hotel. Sua trajetória até se inserir no mundo da arte, embora errante, passa pelos estudos em um tradicional colégio católico, o Stella Maris, chegando a ingressar no curso de biologia, que logo desiste, para tentar teatro, mas no qual não fora aprovada no ensino superior, tendo ingressado na carreira artística pela prática.[128]

Ao olhar a trajetória social de Carla Camurati, o que se percebe é o percurso típico da classe média brasileira de meados dos anos 1960 e 70, cujos familiares possuem carreiras profissionais liberais como principal meio de sustentação financeira. Do lado paterno, o avô Enrico Camurati era um renomado confeiteiro num dos hotéis mais luxuosos da cidade do Rio de Janeiro, o Copacabana Palace. Sua avó Pierina era professora de inglês e seu pai era jornalista no *Jornal do Brasil*, onde era chefe de circulação. No lado materno, o outro avô, Laerte Andrade, era médico e tinha emprego no Instituto Oswaldo Cruz e, segundo a diretora,

[127] SILVA NETO, 2009, p. 194.
[128] RAMOS; MIRANDA, 2000, p. 80.

sua avó, Celima de Andrade, era uma típica "matriarca de bem com a vida".[129] Sua mãe se forma em advocacia após o divórcio do casal quando Carla tinha dez anos de idade, da qual tirará o sustento financeiro para criar suas filhas.

Um dado interessante demonstra que as origens sociais de sua família seguem um padrão um tanto quanto singular de formação, pois o seu avô paterno emigra para o Brasil, entre os anos 1920 e 30, para trabalhar como confeiteiro, indicado pelo seu irmão, no Hotel Glória, de grande prestígio na cidade do Rio de Janeiro de então, sendo que o seu irmão estava à frente da cozinha do Copacabana Palace, para onde iria trabalhar pouco tempo depois.[130] Trata-se, assim, de uma trajetória distinta de outras milhares de famílias migrantes cujos destinos estrangeiros estavam atrelados, em muitos casos, à fuga da fome e em busca de melhores condições de trabalho e de vida. O caso de Enrico não se insere nisso, pois já era *chef* de um refinado restaurante em Roma antes de receber o "convite" de seu irmão para vir ao Brasil.

Assim, a despeito de afirmar ter trabalhado como recenseadora do IBGE e de vendedora[131], as origens sociais de seus familiares demonstram uma estrutura familiar na qual os capitais culturais e financeiros não representavam grandes entraves no seu desenvolvimento, tendo passado boa parte da infância na cozinha do Copacabana Palace, como "provadora oficial" dos doces que seu avô fazia, ou em meio às rotativas de impressão do jornal onde seu pai trabalhava. Mesmo o fato de ter estudado em escolas públicas até o ensino médio pouco indica sobre certas dificuldades que sua família pode ter enfrentado em termos de criação de Carla e sua irmã, Carina, na medida em que o seu ensino médio foi completado num tradicional colégio católico.[132]

Como já afirmado acima, Carla Camurati não frequentou o ensino superior em teatro, como era o seu anseio, após a frustração com a biologia, mas frequentou um curso de férias de teatro de Buza Ferraz e Gilda Guilhon, na Faculdade Cândido Mendes, no qual participou também, entre outras figuras, o cantor Cazuza.[133] Estreou como atriz profissionalmente em 1979 no teatro, numa peça infantil. A partir daí migraria para a televisão também, atuando em diversas novelas da Rede Globo. Essa inserção lhe deu *status* de uma símbolo sexual da

---

[129] MATTOS, 2005, p. 35.
[130] Ibidem, pp. 18-21.
[131] MATTOS, 2005, p. 49.
[132] Nos anos 1960 e 1970, as escolas públicas não possuíam as condições precárias que marcam a educação pública no Brasil, principalmente a partir da década de 1990, quando se consolida um amplo processo de democratização de acesso ao direito à educação das camadas mais populares do país, mas, ao mesmo tempo, se verifica um processo de degradação progressiva das condições de ensino e do trabalho docente.
[133] MATTOS, op. cit., p. 62.

emissora, tendo como uma de suas consequências naturais, o convite para posar nua para uma revista masculina, a *Playboy*, da qual foi capa na edição de julho de 1983.

Em 1981 decidiu atuar no cinema, ao lado de diretores do cinema da Boca do Lixo, em São Paulo, no filme *O olho mágico do amor*, dirigidos por Ícaro Martins e José Antonio Garcia. Nesse período, atuando em filmes contendo cenas de alta carga sensual e uma abordagem sexual mais explícita, fez crescer a sua imagem de símbolo sexual, embora um de seus anseios fosse o de fugir do estigma causado pela televisão, na qual ela considerava suas personagens muito limitadas e cheias de estereótipos, como uma "mulher dondoca" ou "heroína burra".[134] Ali, ainda atuaria em mais 3 filmes até protagonizar *Eternamente Pagu* (1988), dirigido por Norma Bengell, no qual faz o papel de Patrícia Galvão, uma das figuras protagonistas do Modernismo brasileiro, ao lado de Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral. Em 1989, realiza a sua última novela na Rede Globo e vai para o SBT, onde atuaria até 1992.

Antes de estrear na direção de longas-metragens Carla Camurati dirigiu dois curtas, *A mulher fatal encontra o homem ideal* (1987) e *Bastidores* (1990). É nessa última produção que conhece e se torna amiga do ator Marco Nanini, um dos protagonistas de seu longa de estreia. Em 1991, faz uma de suas últimas atuações como atriz no cinema, no média-metragem *O corpo*, em que atua junto de Marieta Severo, com quem pouco mais de dois anos depois estaria envolvida com ela no projeto de produção de *Carlota Joaquina*. Em meio às filmagens de seu primeiro longa-metragem, devido às dificuldades de financiamento, ainda atuaria no filme *Lamarca* (1994), dirigido por Sérgio Rezende.

A partir de sua incursão na direção Carla Camurati se transforma e passa a atuar mais na parte de produção do que de atuação propriamente dita. Para conseguir concretizar seu primeiro longa-metragem, por exemplo, assumiu as funções de produtora executiva, juntamente com Bianca de Felippes, de roteirista e de diretora. Depois, já finalizada a etapa de produção, cuidou pessoalmente do processo de distribuição, junto às salas exibidoras que se concentrou inicialmente na cidade do Rio de Janeiro.

Contudo, ao se analisar a sua trajetória social, talvez seja possível inferir o que possibilitou a Camurati atravessar as dificuldades presentes num dos piores momentos de nossa cinematografia, quando até figuras renomadas encontravam barreiras para produzir suas obras. E nessa questão, acredito que tenha sido fundamental a sua experiência junto aos realizadores da Boca do Lixo. Ao entrar em contato com esse mundo independente, pôde ter

---

[134] MATTOS, 2005, pp. 74-75.

uma noção comparativa, uma vez que trabalhava numa das maiores e mais bem estruturada rede de televisão da América Latina e do mundo. Foi esse clima ao mesmo tempo doméstico e colaborativo que a conquistou, como ela mesmo afirma, sobre as suas impressões causadas pela cidade de São Paulo:

> As pessoas em São Paulo me pareciam mais concentradas que no Rio, com um grau de amizade mais elevado. Era muito normal receber a visita de um amigo que passava por perto e resolvia subir para tomar um café rápido. Havia um clima de colaboração em que as pessoas davam o melhor de si para qualquer pequena participação no curta ou no show de um amigo.[135]

Esta mesma sensação é o que ela demonstra ao falar sobre a produção de *Carlota Joaquina*, afirmando que "o principal combustível da produção do Carlota foi a garra da turma. Não tínhamos dinheiro para quase nada. [...] Não éramos vítimas de um cinema pobre, mas personagens de uma comédia que entrava pela madrugada e nos deixava exaustas, mas felizes."[136]

Ainda que tenha apresentado um certo desapontamento por questões financeiras, quando sua equipe se recusou a trocar pagamento por participação na bilheteria - o que viria a ser um equívoco, já que o filme se pagou já no primeiro mês de exibição - é perceptível que ter participado de produções de baixo orçamento auxiliou, de alguma maneira a sua visão sobre o cinema, e arremata: "Fiz o filme porque tinha uma equipe disposta a driblar os problemas de produção por meio da linguagem. Do primeiro ao último fotograma, tudo foi uma questão de encontrar soluções criativas e baratas."[137]

Em uma outra perspectiva é possível também ver o quanto a sua estreia na direção de longas-metragens é tributário de uma síntese de toda a sua carreira como atriz, e de como as suas redes de relações pessoais jogou a favor nesse movimento rumo à produção cinematográfica. Foi a partir de seus trabalhos e contatos com nomes renomados da emissora, que na época não tinha um competidor à altura em termos de dramaturgia televisiva, que angaria atores de peso e de grande alcance de audiência, como Marieta Severo e Marco Nanini, figuras consagradas no meio artístico e também contratados da Rede Globo. Isso é um fato que hoje dificilmente se daria sem a interferência do braço fílmico da emissora, a Globo Filmes, criada apenas em 1998.[138]

---

[135] MATTOS, 2005, p. 106.
[136] Ibidem, pp. 175-76.
[137] Ibidem, p. 204.
[138] Fonte: **Globo Filmes**. Disponível em: <http://globofilmes.globo.com/quem-somos/>. Acessado em 24 abr. 2017.

Da mesma forma que, atualmente, o mais provável é que ninguém se arrisque num projeto de um cineasta estreante, sem contatos com atores renomados, ainda mais num gênero de filmes de época/históricos e sem recursos financeiros vultosos, como foi o caso de *Carlota Joaquina*. A concretização do projeto de Carla Camurati, assim, além de sua determinação, deve-se muito a essa conjunção de fatores. No entanto, ao se olhar o resultado do filme, talvez o que tenha "desagradado" a crítica cinematográfica tenha sido essa hibridização, que é, ao mesmo tempo, obra independente e de época, produção caseira, mas com atores globais, pretensão histórica e sátira, deboche e crítica. Todos esses elementos conjugados ao mesmo tempo, de forma impensável, aparentemente sem possíveis conexões, vislumbraram saídas inventivas, tão ao modo da cultura televisiva. Nesses elementos, podem estar algumas das razões explicativas para se compreender o filme, seja em sua produção seja em sua recepção (de crítica e de público).

CAPÍTULO 3. *CIDADE DE DEUS*: ANÁLISE FÍLMICA, CONTEXTO DE RECEPÇÃO E TRAJETÓRIA SOCIAL DE FERNANDO MEIRELLES

Se *Carlota Joaquina* angariou a sua reputação após o seu lançamento, ainda que tímido, em quatro salas da cidade do Rio de Janeiro, daí sendo alçado à marco da Retomada do cinema brasileiro em meados da década de 1990. *Cidade de Deus*, dirigido por Fernando Meirelles, em co-direção de Kátia Lund, teve outro percurso, além de vivenciar outro contexto sociocultural e político do país. Oricchio afirma o seguinte sobre o filme:

> Com forte presença na mídia, *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles, dividiu a crítica, encantou o público, levou 3,2 milhões de pessoas aos cinemas e tornou-se o filme do ano em 2002. E o maior sucesso de público da Retomada, deixando para trás produtos ostensivamente comerciais como os de Xuxa, Angélica e Renato Aragão. Pode-se gostar ou não, mas, em minha opinião, transformou-se em marco e fechou um ciclo - justamente o do cinema da Retomada.[139]

Com essas palavras, o crítico procura "decretar" o fim do que muitos especialistas vinham tratando até então como o cinema da Retomada. A continuidade de nossa cinematografia irá mostrar que o caso de *Cidade de Deus* não será um caso isolado, em termos de público, na medida em que diversos outros filmes brasileiros iriam ultrapassar essa barreira dos milhões de espectadores. Por outro lado, pode também ser o marco inicial de uma hegemonia dos produtos sob a chancela da Globo Filmes no setor cinematográfico brasileiro.[140]

No entanto, é interessante notar que, assim como *Carlota Joaquina*, houve certo ceticismo nas apostas do filme, pois estava tratando de temas delicados, como a violência urbana e a favela, e não contava com atores consagrados ou famosos (a exceção do filme é Matheus Nachtergaele) em seu elenco, composto sobretudo por pessoas de diversas favelas do Rio de Janeiro, em sua maioria jovens negros. Na visão de alguns, essa combinação

---

[139] ORICCHIO, 2003, p. 156.

[140] Para se ter uma ideia, no ano seguinte ao "fenômeno" *Cidade de Deus*, os filmes brasileiros com melhor público, tiveram todos a participação da Globo Filmes, tendo alcançado cerca de 18 milhões dos 22 milhões que todas as produções brasileiras lançadas no mercado alcançaram naquele ano. Conforme Pedro Butcher: "Além de *Carandiru* [com 4,6 milhões de espectadores], outros seis filmes encontraram excelente resposta de público em 2003: *Lisbela e o prisioneiro*, de Guel Arraes (3,1 milhões de ingressos vendidos), *Os normais*, de José Alvarenga (2,9 milhões), *Maria - mãe do filho de Deus*, de Moacyr Góes (2,3 milhões), *Xuxa e os duendes 2*, de Paulo Sérgio Almeida e Rogério Gomes (2,3 milhões), *Didi - o cupido trapalhão*, de Paulo Aragão e Alexandre Boury (1,7 milhão), e *Deus é brasileiro*, de Carlos Diegues (1,6 milhão).". BUTCHER, 2005, p. 66. Interpolação minha.

afugentaria o público típico de cinema no Brasil, a classe média.[141] O diferencial de *Cidade de Deus*, contudo, foi uma aposta na produção bem cuidada tecnicamente, já num contexto melhor para a captação de recursos para o cinema, além da entrada da Globo Filmes no meio do processo de produção do filme, da mesma forma que a linguagem cinematográfica adotada foram as suas "armas" comerciais, para furar o bloqueio inicial que o público pudesse ter em relação ao que estava sendo tratado na tela.

Somado a tudo isso - lembrando que o diretor Fernando Meirelles advém da publicidade - assim como *Central do Brasil*, a sua passagem por importantes festivais no exterior serviu como impulsionador e divulgador do filme no âmbito interno. O longa só viria a estrear no Brasil em agosto de 2002, mas participou de Cannes em mostra não competitiva no mês de maio, tendo uma ótima recepção. E já ali angariou distribuidores para o filme em diversos países. Essa participação em Cannes, em termos de recepção e de "negócios", foi importante para se dissipar as desconfianças com os produtores para o seu lançamento em território nacional.

Na análise que faço de *Cidade de Deus*, assim, busco discutir outros aspectos que permeiam o filme, fugindo, principalmente, da temática da violência, tanto em seus aspectos de conteúdo ou de linguagem, e procuro analisar de que maneira o filme coloca em cena dois grupos distintos de um mesmo estrato social, a de pretos, pobres e periféricos. Temas esses que, de alguma forma, sempre fizeram parte do imaginário cultural e artístico brasileiro, sobretudo nas décadas de 1960. No caso do cinema, trabalhado pelas lentes do Cinema Novo, cuja referência será colocada em ação nas análises do filme, desta vez, contra e a favor deste último, dentro de um embate acadêmico que propõe uma renovação das perspectivas teóricas nos estudos de cinema no Brasil.

Sobressai aqui, então, uma dimensão que é de difícil compreensão até mesmo do ponto de vista sociológico e antropológico, ao perceber que nem sempre essa relação entre trabalhadores e bandidos é de antagonismo e confronto, ainda que moralmente haja uma distinção e hierarquização social entre eles. Acredito, ainda, que essa seja uma chave que dá outro entendimento sobre a figura de Buscapé, visto como a "presença" do diretor no filme. Argumento que, talvez, não seja nem uma visão de dentro, nem da classe média, mas encarna de forma singular os dilemas enfrentados pelas classes populares, em seu contexto concreto.

O filme, assim, insere-se num contexto um tanto quanto tumultuado do país, com o desemprego em alta, especulação financeira e desvalorização cambial interferindo no

[141] BUTCHER, 2005, p. 55.

processo eleitoral, além dos dados cada vez mais preocupantes em relação à violência, cujas principais vítimas são os jovens. Da espetacularização da violência aos embates acalorados em torno da película, não será possível compreender a existência do filme no contexto cultural e social do país, senão levando em consideração todos os aspectos que foram gerados pela sua emergência. Ou seja, sem a sua repercussão midiática, sem o sucesso de público e sem os olhares "sociologizantes" que foram feitos, talvez a sua compreensão fique incompleta.

Cidade de Deus em sua estrutura básica

Cidade de Deus conta a história de uma das maiores favelas do Rio de Janeiro, que dá nome ao filme, desde a sua formação, nos anos 1960, como conjunto habitacional do governo, até os anos 1980, quando o local está tomado pela guerra entre duas facções do tráfico de drogas. A história é narrada por Buscapé, jovem morador da favela desde a sua formação, quando ainda era criança. O foco do longa é montar um histórico da criminalidade naquele bairro periférico da "cidade maravilhosa" e é por meio da narração em *over* de Buscapé que acompanhamos a ascensão e queda das personagens que se tornarão os principais líderes do crime organizado local.

De uma maneira geral, o filme mostra o crescimento da espiral de violência que as realidades periféricas foram vivenciando ao longo dos anos 1960 e 1970, até chegar a um quadro de verdadeira guerra, entre quadrilhas de traficantes, sob a conivência e participação direta e indireta da polícia. Dos pequenos roubos ao caminhão de gás, formados por gangues de jovens que não queriam seguir a vida miserável de seus pais, à organização do crime, financiada pelas vendas de drogas, passando pelo enfrentamento entre diversas quadrilhas pelo domínio para a realização de seus comércios, em que os jovens anseiam por se tornar o novo líder da quadrilha, tomar a boca do outro, etc.

O período coberto pela película coincide com a "biografia" de Buscapé, que é quem narra a história, tendo vivenciado a escalada da violência e tendo vivido próximo aos principais agentes do tráfico, como Dadinho/Zé Pequeno, Bené e Cenoura. Diferentemente deles, no entanto, o seu principal desejo é conseguir "escapar" do destino trágico da imensa maioria de crianças e adolescentes da favela, e não ser cooptado pelo tráfico. Seu sonho é se tornar fotógrafo. E é a partir da fotografia que somos introduzidos ao personagem. Buscapé e Barbantinho caminham pelas ruas da favela, conversando sobre Zé Pequeno, a respeito do

quanto uma fotografia com ele poderia lhe garantir um trabalho na profissão que ele sempre desejou.

Em realidade, já nos seus primeiros fotogramas, quando da inserção do título do filme, Buscapé está lá, encarando o espectador com a sua objetiva apontada para a tela. Após alguns segundos de *flashes* de uma faca riscando uma pedra, Buscapé aparece brevemente apertando o botão da máquina e o quadro se abre, escondendo-o sob um conjunto de blocos de concreto vazado quadriculados, para dar lugar ao título do filme, sob o som de um samba que vem crescendo.

Nessas primeiras imagens, observamos a realização, junto do samba, de um churrasco, onde diversas pessoas dividem algumas funções culinárias, enquanto alguns descascam e cortam cenoura, outros depenam galinhas na panela de água quente, ou preparam a caipirinha. O contexto é de descontração, menos para uma das galinhas enquadradas seguidamente pela câmera baixa, que vê o seu destino trágico rumo à panela se aproximar de forma angustiante. Até que ela consegue se desvencilhar do barbante que a prende e logo pula a laje, para não ser a próxima vítima. Mas alguém percebe de imediato a sua escapada e mobiliza praticamente todos os presentes para sair em sua captura. É Zé Pequeno, como o espectador ficará sabendo mais à frente. Enquanto todos tentam agarrar de alguma maneira a galinha, que vai seguindo em sua fuga, Zé Pequeno parece se divertir com a situação e manda "sentar o dedo na galinha".

O fim da perseguição à galinha se dá quando o grupo perseguidor se depara com o camburão da polícia, que havia passado pela rua pouco antes. Entre eles está Buscapé, que é instado a pegar a galinha, mas se vê, de repente, jogado no meio de uma guerra entre a polícia e o grupo de traficantes. Na primeira frase do filme, o personagem é claro: "Uma fotografia poderia mudar a minha vida. Mas na Cidade de Deus, se correr o bicho pega, se ficar o bicho come".

Os quase cinco minutos iniciais do filme mostram a estratégia narrativa que será adotada ao longo da trama. O longa possui um enredo que é circular, apresentando a história e lançando alguns elementos que serão retomados em outro momento do longa, desenvolvendo-se numa espiral, apresentando novamente as cenas, por outros ângulos e pontos de vista. Figurativamente, o início de *Cidade de Deus* expõe o impulso que move Zé Pequeno em sua trajetória para tentar conseguir o monopólio total da venda de drogas, cujos únicos inimigos não conseguiu eliminar fisicamente: Sandro Cenoura e Mané Galinha. Esses são os principais

elementos alimentícios apresentados nos planos iniciais do filme. Como o filme irá mostrar, esse impulso é a principal causa de sua queda e morte.[142]

A trama do filme pode ser dividida em quatro partes (que não necessariamente se dividem igualmente ao longo da trama), além do "prólogo" que descrevi acima, e um breve "epílogo", no qual a espiral da violência ganha contornos de circularidade e reprodução de uma estrutura formatada para gerar um número cada vez mais crescente de "Dadinhos", prenunciando o surgimento de outras facções criminosas (Falange Vermelha, cita um dos meninos da Caixa Baixa). Entretanto, de alguma maneira, o filme dá a entender que a escalada de violência coincide com a passagem temporal, dos anos 1960, quando prevalecia uma forma de bandidagem mais "ingênua", com a história do trio ternura, passando pelos anos 1970, com a instalação do tráfico de drogas e a formação das primeiras quadrilhas, com Zé Pequeno, Bené e Sandro Cenoura dividindo o controle das "bocas", até que estoura a guerra e a Cidade de Deus se torna um verdadeiro campo de batalhas, que tem seu ponto de culminância nos anos 1980.

O sistema de relações e os grupos sociais em *Cidade de Deus*

A narrativa desenvolvida por Buscapé servirá como um guia para compreender a transformação da Cidade de Deus, de um conjunto habitacional para uma das maiores e mais temidas favelas do Rio de Janeiro. A criminalidade é mostrada como sendo uma das forças de coesão e harmonia local, até chegar ao ponto em que ela organiza a própria "paz" entre as diversas regiões abrangidas pela favela, ainda que pela violência, com Zé Pequeno eliminando seus oponentes e corrompendo os policiais. Acredito que será a partir dessas duas trajetórias paralelas que se constrói o sistema de relações no filme *Cidade de Deus*, no interior de um grupo social em que estão inseridos sob o mesmo contexto social: a de pobres, periféricos e eminentemente negros do conjunto habitacional da Cidade de Deus. No interior dele, porém, dá-se uma clivagem cujos traços que os caracterizam não são visíveis num primeiro momento, mas transparece em sua natureza moral. Essa clivagem se dará entre o que a antropóloga Alba

[142] NAGIB, 2006, pp. 148-49.

Zaluar irá definir, em *A máquina e a revolta*, como "bandidos" e "trabalhadores"[143] - ou, na linguagem do filme, entre "bicho solto" e "otários".

Zaluar desenvolveu as suas pesquisas no conjunto habitacional de Cidade de Deus. O conjunto "fica situado a poucos quilômetros da Zona Sul do Rio de Janeiro, entre a Barra da Tijuca e Jacarepaguá, dois bairros [de] classe média."[144] O seu trabalho etnográfico tinha como objetivo estudar formas de organização popular e o significado da pobreza. Ali, no início dos anos 1980, ela se depararia com um contexto social bastante degradado, como se o filme fosse a dramatização documentarizante desse período, só que tendo focado apenas na questão da violência.[145] Ela afirma que "Quando lá [chegou], no início dos anos 1980, as notícias nos jornais diários eram desabonadoras da vida no conjunto, limitadas que estavam à guerra de quadrilhas que havia se instalado no ano anterior e que já deixara vários mortos."[146]

O grupo social dos bandidos, no sistema de relações, é o que se sobressai, se levarmos em consideração as instâncias narrativas do filme. A retratação da criminalidade local desde os anos 1960 até o início dos anos 1980, colocando em evidência a escalada da violência, faz com que a narrativa desenvolvida por Buscapé coloque em foco como é que ela se deu e quem são os seus principais agentes. A construção imagética da figura dos bandidos na década de 1960, ainda nos primórdios do conjunto habitacional, ganha uma conotação, se não ingênua, um tanto quanto pueril, de jovens que recusam se inserir no mundo do trabalho da mesma maneira que seus pais, geralmente em trabalhos braçais e de baixa remuneração, quando isso não está atrelado a outros estigmas, como o pai de Buscapé, que é peixeiro, carreira que não pretende seguir porque "peixeiro fede".

Vale destacar que, embora a fotografia em tons marrons e cores esmaecidas confira um caráter saudosista às imagens, não se pode confundir essa criminalidade com a figura do malandro. Em comum, ambos têm "o horror ao trabalho", mas, segundo Zaluar,

> Malandro é o termo usado para quem [...] recusava-se a trabalhar e usava várias habilidades pessoais para sobreviver, fosse explorando mulheres, fosse enganando os "trouxas", fosse jogando carteado, fazendo samba ou dedicando-se à boemia. Não precisavam da "máquina". Usavam quando

---

[143] ZALUAR, Alba. **A máquina e a revolta**: as organizações populares e o significado da pobreza. São Paulo: Brasiliense, 2000. pp. 132-172.
[144] Ibidem, p. 59. Interpolação minha.
[145] Como veremos, na realidade, o romance em que o filme se baseia, do escritor Paulo Lins, tem como origem outras pesquisas coordenadas pela antropóloga, intituladas "Crime e criminalidade do Rio de Janeiro" e "Justiça e classes populares", da qual o escritor carioca fez parte da equipe de pesquisadores, pelo período de oito anos. LINS. Paulo. **Cidade de Deus**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 549.
[146] ZALUAR, op. cit., pp. 12-3. Interpolação minha.

> muito a navalha nas brigas do morro e eram admirados pela sua elegância no vestir.[147]

Ou seja, não se trata dessa figura que o longa trabalha em sua primeira parte, sendo o porte de arma ("máquina") o fator de distinção entre uma figura e outra. Trata-se mais de um aspecto de gradação da violência entre bandidos. A violência do "trio ternura" está relacionado mais à recusa do trabalho e não tanto aos aspectos do poder, como será o fator de disputa nas partes posteriores do filme. Exemplo disso, é a cena em que Cabeleira se zanga com Berenice, quando ela acusa o seu grupo das mortes no motel - "O Touro e o Cabeção tão até hoje aí, atrás de vocês, por causa das tuas mortes lá no motel" -, fato que ele nega com veemência. Mais à frente se mostrará que, de fato, eles não foram os assassinos do massacre do motel, mas sim Dadinho.

No âmbito dos estudos de Zaluar, a questão do trabalho é a primeira e a mais essencial distinção entre um grupo social e outro. No entanto, como já apontei acima, tal distinção também se dá em relação à figura do malandro, entrando em questão o porte de arma como uma segunda característica que irá diferenciar trabalhadores e bandidos. Esse é o item que prevalece na construção imagética do bandido em *Cidade de Deus*, artefato onipresente na trama toda narrada. A sua presença marca oposição com o trabalhador sobretudo em três momentos na vida de Buscapé (como representante do grupo social dos trabalhadores):

1) quando ele e seu irmão Marreco são repreendidos pelo pai, por causa de sua participação em assaltos. Ele pega o revólver em suas mãos e Marreco afirma que aquilo não era coisa para ele; 2) no momento em que ele está na boca dos apês, para onde foi comprar maconha, até então comandada por Neguinho, mas é surpreendido por Zé Pequeno, ex-Dadinho. Ele estava em frente a uma arma e fala que tinha oportunidade de vingar a morte de seu irmão, mas termina querendo sair daquela situação e, com a voz em *over*, afirma para a plateia que "pensar é fácil..."; 3) e após ser demitido do supermercado em que trabalhava, sob a acusação de estar coadunado com as crianças da "Caixa Baixa", facilitando o roubo de produtos do estabelecimento e, por isso, decide "cair no crime". Retoma o revólver do seu irmão e tenta assaltar um ônibus, uma padaria e um motorista perdido pelo Rio de Janeiro, mas não tem coragem, arranjando desculpas para não completar os assaltos.

Esse contraste fica ainda mais marcante quando é comparado às atitudes de Zé Pequeno, que não hesita em utilizar a arma. Muito pelo contrário, o seu personagem parece

---

[147] ZALUAR, 2000, p. 149.

adquirir um prazer inexplicável quando está de posse da "máquina". Tal "vocação para matar" ele possui desde criança, seja no massacre do motel, onde mata tanto os clientes quanto os funcionários mantidos presos pelo trio ternura, seja ao matar Marreco, figura que ele demonstra não suportar desde o início de sua relação com o trio. Assim, ele constrói o seu caminho para tomar as bocas de venda de drogas na Cidade de Deus. É sintomático que a transição para a sua fase adulta se dê com uma câmera de baixo para cima (em *contra-plongée*, que acaba enaltecendo a figura filmada) em plano americano, com Zé Pequeno atirando incessantemente sob um riso sádico colado em seu rosto.

Nessa caracterização do grupo social dos bandidos, é possível também descrever algum nível de hierarquia dentro dele, que se relaciona aos aspectos do controle do poder estabelecido na favela. No filme, ele está retratado como "plano de carreira", indo de "avião" até aos cargos de gerente da boca, o "braço direito do patrão" (traficante). "Avião", assim, é a porta de entrada na criminalidade, sobretudo pelo seu poder persuasivo de conseguir dinheiro sem se envolver diretamente com o tráfico. Na visão de um trabalhador, ele pode ser visto como um "teleguiado dos outros", "mente fraca" ou "sugestionado".[148]

Entra também nessa equação algo que torna esse sistema de relações um tanto quanto complexo, que é a posição que o bandido pode assumir como um agente que organiza a paz dentro da favela, controlando grupos que desrespeitam as "regras de convivência" estabelecida localmente, como a de não assaltar na própria "comunidade". Aqui se constrói a distinção entre os "bandidos formados" e os "pivetes". Nesse caso, é interessante mostrar o quanto essa dicotomia entre trabalhador e bandido é também fluida, na medida em que ela não se constrói apenas de oposição, mas, por vezes, de associação, e cria a figura do "bandido protetor" que, conforme coloca Zaluar, "[...] por mais um desses paradoxos do Brasil [...], garante a ordem social e faz a justiça, obrigando muitas vezes os pequenos ladrões a devolverem os objetos furtados a seus donos, vizinhos, trabalhadores"[149].

No filme, os meninos da "Caixa Baixa" ilustram essa situação descrita acima com muita clareza, numa das passagens mais cruéis da trama, quando Zé Pequeno sai atrás deles por terem assaltado nas redondezas, após uma reclamação de um dono de estabelecimento. Ao confrontar os meninos, sobram apenas dois garotos do "bando". Zé Pequeno, então, dá-lhes a possibilidade de escolher qual marca carregarão por desrespeitar as regras da favela, de levarem um tiro na mão ou no pé. Não satisfeito, ele passa a arma para outro garoto, Filé com fritas, que foi acompanhá-los, e fala para ele escolher um dos dois para matar e mostrar que é

[148] ZALUAR, 2000, p. 158.
[149] Ibidem, p. 148.

do "conceito". A cena é carregada de carga dramática, ao colocar outra criança na situação, cujo incômodo está estampado em seu rosto, sobretudo quando é instado a matar. Além disso, há um alto grau de veracidade da situação, onde o choro do menino sobrevivente, baleado no pé, é assustador. Contribui para essa veracidade o modo como é filmada a cena, com a câmera tremulante, marca típica de casos de reportagem policial e de documentários, vistos no senso comum como uma transposição direta da realidade.

De uma maneira coadjuvante, o filme trabalha também a forma como a criminalidade se vale da conivência dos agentes do Estado, principalmente da polícia. Buscapé, no final da descrição de como funciona o negócio do tráfico, afirma que "a polícia também faz a sua parte. Recebe o dela e não perturba.", numa cena que mostra a polícia soltando alguns bandidos logo após receber propina. Essa fala vai de encontro com algumas falas ouvidas no estudo de Alba Zaluar, ainda na década de 1980, como que "quem faz o bandido é a polícia" ou "a polícia tem convênio com o bandido que dá dinheiro para eles". [150] Ainda que coadjuvante, o retrato feito da polícia é um tanto quanto não completo. Na primeira parte do filme, traçam-se dois perfis, a partir de Touro e Cabeção, sendo este último desde o início corrupto, que forja evidências, sugere ao primeiro ficar com o dinheiro do assalto do motel e é quem comandará o "convênio" com os bandidos a partir da segunda parte do filme. No mais, embora Touro se mostre de caráter incorruptível, possui a truculência usual da polícia para com os trabalhadores e pobres da Cidade de Deus.

Conformada a caracterização que define o grupo social dos bandidos, no âmbito da construção identitária de trabalhadores, ela se dará num polo oposto. Enquanto os bandidos se impõem de maneira física, sobretudo pela "máquina", aqueles se impõem a partir de uma superioridade moral, adquirida através do trabalho e de sua "ética do trabalho". Um destaque é feito por Zaluar em seu estudo, ao afirmar que o trabalho e sua ética, está atrelada principalmente a uma "ética do provedor de família, que permite ao trabalhador sentir-se no seu íntimo e aparecer em público como moralmente superior aos bandidos."[151] Ou seja, ao poder da força, o trabalhador luta com o "poder simbólico", buscando "vencer na moral" e não "vencer na covardia".[152]

No que diz respeito ao filme, a caracterização do grupo social dos trabalhadores não ganha destaque do ponto de vista da construção imagética. Contudo, se levarmos em consideração as suas instâncias narrativas, é possível identificar esse sistema de relações

[150] ZALUAR, 2000, p. 156.
[151] Ibidem, p. 145.
[152] Ibidem, p. 140.

construído, na medida em que o filme é narrado pela perspectiva de Buscapé, que se coloca na posição de quem "venceu na moral". Esse sistema de relações fica evidente também ao se destrinchar esses pares de oposição que constitui os dois grupos. O filme, assim, pode ser visto como uma disputa que os dois grupos sociais realizam, colocados sob o mesmo contexto adverso, buscando suas estratégias de sobrevivência.

Num dos pontos mais ressaltados pela crítica cinematográfica e acadêmica, está a descontextualização e espetacularização da violência, aspectos que procurarei discutir mais à frente, e cujos apontamentos são acertados, em meu ponto de vista. Contudo, creio que seja importante chamar a atenção para a forma como se estabelece esse sistema de relações entre trabalhadores e bandidos no longa, mas que Zaluar trabalha de forma não maniqueísta, afirmando que "[...] as relações entre bandidos e trabalhadores mostram-se muito mais complexas e ambíguas, tanto no plano das representações que a atividade criminosa tem para os trabalhadores, como no plano das práticas efetivamente desenvolvidas entre eles."[153]

A pesquisa da antropóloga é interessante por não moldar tais categorias como trabalho, pobreza e criminalidade tão somente a partir de uma perspectiva teórica, que é explicativa em certo sentido, e incorporar os aspectos práticos que conformam as identidades das classes populares. Tal leitura foi fundamental para que eu pudesse realizar algumas interpretações alternativas em torno do filme. Um exemplo é em torno da caracterização de Buscapé como uma "voz de fora" da Cidade de Deus, na medida em que ele narra a história já numa condição diferente - é o fotógrafo Wilson Rodrigues. Embora não esteja explícito, percebo haver identificações ambíguas em relação à situação representada por essa personagem, enquanto narrador do filme. Em alguns momentos será interpretado como um "malandro sem tagarelice"[154], em outros será a "legitimação de um vale-tudo".[155] Na análise de Nagib, em *A utopia no cinema brasileiro*, o personagem é um "óbvio [...] *alter ego* do cineasta encarnado na figura do fotógrafo Buscapé."[156]

Como já afirmei, a construção audiovisual do grupo social dos trabalhadores no filme *Cidade de Deus* não é explícita, mas é "recompensada" pela perspectiva que ele apresenta a partir da história de Buscapé e de sua narração. Ele descobre a sua "vocação" com o fim do trio ternura. Quando Cabeleira é morto pela polícia, vê uma câmera fotográfica pela primeira vez e se fascina. A índole de sua personagem é pacífica - ou de ausência de coragem,

---

[153] ZALUAR, 2000, p. 132.
[154] XAVIER, Ismail. Corrosão social, pragmatismo e ressentimento - vozes dissonantes no cinema de resultados, *in*: **Novos estudos CEBRAP**, julho 2006, nº 75. p. 142.
[155] EDUARDO, Cléber, *in*: CAETANO, Daniel (org.). **Cinema brasileiro 1995-2005**: revisão de uma década. Rio de Janeiro, 2005. p. 148.
[156] NAGIB, 2006, p. 155.

conforme coloca em sua fala -, afastando-se da criminalidade, mas também quer escapar do destino que ele vislumbra em sua vida. Seu pai é peixeiro, mas "peixeiro fede", afirma ele numa conversa com Barbantinho, enquanto se banham no riacho nos arredores da Cidade de Deus. A via de escape para Buscapé virá de fora da favela, se não pelo estudo - seu irmão afirma que ele "é muito inteligente, [...] tem que mais é que estudar" -, será pela sua paixão, a fotografia, afinal de contas, os estudos para ele é só uma alternativa "para não ter que trabalhar ficar fazendo força".

Na segunda parte do filme, Buscapé procura caminhos para conseguir atingir os seus anseios adolescentes, traçando estratégias para comprar uma máquina fotográfica melhor e conquistar o coração de Angélica, a "cocotinha" do grupo com quem andava. Para o primeiro plano, conseguiu um trabalho como repositor em um mercado, fora da Cidade de Deus, entretanto, os meninos da "Caixa Baixa" atrapalham o seu plano e ele é mandado embora - sem direito a FGTS. Com Angélica, apesar de conseguir conquistar o seu coração, ele é breve. Novamente o fator Cidade de Deus interfere em seus planos e a garota se apaixona por Bené, que é apresentado ao grupo dos *"playboy"* com quem Buscapé andava.

Ao fim do filme, Buscapé acaba por alcançar seu principal objetivo de vida, trabalhar com fotografia, exibindo triunfalmente a imagem feita por ele de Zé Pequeno morto estampado no jornal, para frustração de Barbantinho, pois ambos quase morrem no confronto mostrado no início da trama. Trata-se apenas de um estágio remunerado no jornal que lhe dera esta oportunidade, como ele coloca, mas já é alguma coisa, ressalta Barbantinho. Ambos continuam caminhando pela rua e Buscapé se gaba de ter conseguido iniciar a sua vida sexual, coisa que ele também persegue ao longo do filme. Para completar a sua transformação, dá um último recado: agora responde pelo nome de Wilson Rodrigues.

Ainda que as interpretações feitas sobre a personagem de Buscapé não estejam equivocadas, dentro do sistema de relações estabelecidas pelo longa, entre a "covardia" das armas e a "moral" do trabalho, é possível afirmar que ele se posiciona claramente ao lado deste último. Sendo sua a fala que encerra o filme, é possível concluir que ela se sobrepõe à "bala", exprimindo que "[entre] o trabalho incessante, o qual quer sempre diminuir pois que o consome lentamente, e o crime que o destrói logo, o pobre vive o dilema entre dois males: ele escolhe o menor, que lhe dá alguma satisfação moral"[157].

---

[157] ZALUAR, 2000, p. 159. Interpolação minha.

Vidas paralelas, caminhos que se cruzam: Buscapé x Zé Pequeno

Um dos pontos interessantes de se notar em torno do sistema de relações entre bandidos e trabalhadores em *Cidade de Deus*, ainda que as caracterizações deles caiam no maniqueísmo, é que há uma certa convergência com o que se passa no âmbito das relações sociais vividas pelos moradores desse espaço na realidade. A despeito de suas distinções, ambos podem ser categorizados como pertencentes a um mesmo estrato social, ambos são pobres. E essa categorização é o fator que torna complexa a convivência entre esses grupos sociais, tanto interna quanto externamente. Faz-se negativo quando impera o "pacto de silêncio" que impede a polícia de encontrar os bandidos, isso fica muito claro na primeira parte do filme, quando a polícia age arbitrariamente sobre os moradores do conjunto habitacional, logo após o massacre do motel. Mas se faz presente também no mercado de trabalho, como na passagem da demissão de Buscapé, como já citei acima.

Essa relação que pode soar ambígua ou conivente com a bandidagem aos olhos externos ao morro é, em realidade, uma visão pragmática de quem precisa conviver no mesmo espaço. Assim, "ao invés de uma ideia abstrata de justiça ou de democracia, [...] guiam-se por uma ideia retirada de suas próprias experiências, segundo a qual avaliam ou julgam o comportamento daqueles com que têm contato pessoal direto."[158] É desse mesmo senso prático que irá surgir a figura do bandido protetor, já citado anteriormente, na medida em que a imagem da polícia é completamente negativa para os próprios moradores.

Essa convivência "forçada" e o pragmatismo das relações podem ser percebidos entre as histórias paralelas de Buscapé e Zé Pequeno. As suas vidas se cruzam em alguns momentos durante o filme, sendo que Buscapé está diretamente envolvido no principal ponto de virada na trama, que é a morte de Bené, cujo fato faz com que a situação entre as quadrilhas fique insustentável, sem alguém para frear os anseios de Zé Pequeno tomar todo o controle do tráfico de drogas na favela. Mas, além desse momento, há outros três em que eles se cruzam de forma mais concreta, como no campinho de futebol, quando são crianças e Zé Pequeno ainda possui o apelido de Dadinho. O segundo momento é quando se inicia o capítulo da "história de Zé Pequeno", em que ocorre a tomada da boca dos apês e consolida a sua ascensão ao poder do tráfico em Cidade de Deus. Já o terceiro encontro, é quando Zé Pequeno quer tirar fotografias de sua quadrilha, pois está furioso que seu inimigo, Mané Galinha,

[158] ZALUAR, 2000, p. 140. Interpolação minha.

conseguiu entrar na mídia, e ele não. O traficante desenterra, então, a máquina fotográfica que Bené iria dar para Buscapé e, por uma coincidência, pois ninguém consegue manusear a câmera, ele é solicitado a "prestar o serviço" de fotógrafo da quadrilha.

Traçando estratégias para não cair no crime, tendo de levar uma "vida de otário", será o tráfico de drogas que, indiretamente, dará a oportunidade de Buscapé, enfim, atingir o seu sonho de se tornar um fotógrafo. Nesse momento do filme ele trabalha como entregador de jornal e passa um tempo no laboratório da redação, onde tem um amigo. Ao conseguir uma ajuda para revelar as fotos que ele tirou do bando de Zé Pequeno, acidentalmente elas param nas mãos de uma jornalista que decide publicá-las, na primeira página. A imediata reação de Buscapé é de espanto e medo, pois não tinha "autorização" para divulgar as fotos para a imprensa, sem saber que a intenção do traficante era justamente conseguir mídia. Ele se desespera e, já na redação do jornal, grita com a jornalista que publicou suas fotos, acusando-a de roubá-las. Ela, contudo, explica que achou que eram fotografias de trabalho e decidiu publicá-las, mas que não havia roubado, e mais, que ele seria remunerado pela publicação. Passada a adrenalina, Buscapé vê surgir a oportunidade de trabalhar como fotógrafo no jornal, conseguindo, inclusive, uma máquina fotográfica do jornal.

Ao receber essa "missão", o filme alcança as cenas iniciais, já tendo explicado toda a trajetória, da Cidade de Deus, de Zé Pequeno, do tráfico de drogas, das guerras que elas provocam e de como fica a população que está submetida ao poder autoritário, tanto do tráfico, quanto da polícia. O momento chave, onde as duas principais quadrilhas estão para se enfrentar, é também o momento em que Cabeção, o homem por trás do fornecimento das armas que promovem a guerra entre os traficantes na favela, quer cobrar a dívida de Zé Pequeno por ter confiscado as armas de seu atravessador.

Com o desenrolar do quase confronto entre Cabeção e Zé Pequeno, será o bando de Cenoura e Mané Galinha quem surpreenderá, dando o bote e iniciando a última batalha, onde nenhum deles sairá vencedor, pois que Cabeção retorna para "enquadrar" os dois líderes das quadrilhas. No entanto, o interesse do policial não é efetivamente prendê-los, mas sim o de receber "o que é seu" de Zé Pequeno. Cenoura será o "presente para a imprensa". Com ele preso e Mané Galinha morto, eles não mais representam perigo, porém agora Zé Pequeno está sem caixa para se financiar. Sem dinheiro e com grande parte da sua quadrilha morta, resta mobilizar as crianças disponíveis para auxiliá-lo a se reerguer, mas o interesse dos garotos é o de vingar a morte de um de seus membros, perpetrado por Zé Pequeno. Assim se dá o fim da história do traficante, morto pelo "ataque soviético" do grupo de crianças da "Caixa Baixa."

Testemunha "oculta" disso tudo, Buscapé registra com sua câmera esses acontecimentos cruciais para a vida dos moradores de Cidade de Deus: o confronto final entre Zé Pequeno e Cenoura, a extorsão de Cabeção sobre Zé Pequeno e a morte deste, deixando, assim, um vazio no espaço de poder. Desta vez, é Buscapé quem é retratado de baixo para cima, com a sua máquina (fotográfica), em primeiro plano, a olhar o corpo da vítima, Zé Pequeno. A sua expressão passa um sentimento, ao mesmo tempo, de incredulidade sobre o que acabara de presenciar e de quem tem a consciência de ter "vencido na moral" Na cena seguinte, Buscapé está analisando os negativos das fotos tiradas por ele. Dividido entre conseguir um emprego e ganhar notoriedade, denunciando a corrupção policial, escolhe o pragmatismo de quem não quer mais problemas para o seu lado e Zé Pequeno já está morto, não podendo mais lhe incomodar.

Tracei esse paralelo que perpassa a trama entre Zé Pequeno, Buscapé e a própria história da Cidade de Deus, para finalizar essa discussão em relação aos grupos sociais e o seu sistema de relações, no intuito de colocar uma outra interpretação em torno das estratégias de saída e ponto de chegada que cada um deles obtém ao final do filme. Na minha análise, as interpretações acerca das estratégias de Buscapé, para sair de sua condição adversa não estão equivocadas, contudo, tornam-se incompletas quando vistas simplesmente pelas lentes de um ator externo (o *alter ego* do cineasta citado por Nagib). Procurei mostrar que o filme se constrói nesse par de oposição entre bandidos e trabalhadores. Se esta identidade se constrói sobretudo na chave negativa ao que caracteriza os bandidos, creio que o filme foi capaz de absorver o aspecto essencial de suas distinções, entre o "vencer na moral" e o "vencer na covardia", entre o poder da "máquina" e o poder das "ideias". Ou seja, o poder físico e o poder simbólico que cada um de seus grupos sociais representam.

Outro ponto que pode se mostrar incompleto nas interpretações realizadas é o de cair num moralismo, ao atrelar a solução final de Buscapé em não denunciar a corrupção policial a uma postura acrítica, numa validação de um vale-tudo[159], sem mostrar o quanto essas construções identitárias se moldaram numa relação que foge aos moldes da "ideologia burguesa", citando, mais uma vez, Alba Zaluar. Para ela, não se trata de uma dicotomia entre trabalhador (proletários) e vagabundo, ladrões, mendigos, etc. (plebe não proletarizada). Da mesma forma que essa plebe não proletarizada não se coloca como um representante da resistência ao modo de produção capitalista. No entanto

[159] EDUARDO, 2005, p. 148.

> [...] os trabalhadores criam idéias próprias acerca desses novos personagens - os bandidos - comparando-os com modelos antigos - os malandros - e tentam entender o que se passa hoje no seu bairro e em toda a cidade do Rio de Janeiro. Juntos constroem a sua história marcando mudanças, assinalando passagens, criando personagens importantes. Juntos criam regras de convivência com os bandidos a fim de escapar do caos resultante desta guerra que acabou por envolver a todos, bandidos e trabalhadores.[160]

Acredito que não apenas essa passagem, mas principalmente os elementos citados aqui, deixa claro o quanto o pragmatismo da sobrevivência, seja na trama, seja na realidade, não se atrela à conivência de práticas imorais ou corruptivas, que Buscapé não realiza ao longo do filme. Os aspectos que concorrem contra a visão que o filme adota estão em outros elementos, mas não do que é possível obter de uma análise de seu sistema de relações e dos grupos sociais que estão retratados.

Alguns aspectos da narrativa audiovisual em *Cidade de Deus*

Para parte da crítica jornalística, além do conteúdo forte, com cenas impactantes, um dos fatores de sucesso do filme *Cidade de Deus* está em sua linguagem, ágil e dinâmica, adotando estratégia típica do cinema de ação de Hollywood. Referências à linguagem do videoclipe musical, do cinema de Quentin Tarantino e Alejandro González Iñarritu inserem o filme de Fernando Meirelles em consonância técnica com o cinema mundial.[161][162] Acredito também que há um recurso narrativo em *Cidade de Deus*, o qual se atrela ao didatismo daquilo que é contado, permitindo ao espectador imergir em sua narrativa. Trata-se de uma construção da narrativa audiovisual por meio de um enredo circular, adiantando e retomando diversos assuntos ao longo da trama, alternando de forma dinâmica os recursos audiovisuais utilizados ao recontar algo que já havia trabalhado anteriormente. Por meio da variação dos enquadramentos de uma mesma cena, por vezes, adota-se o ponto de vista de um outro personagem, como quem quer inserir o espectador nos diversos lados de um mesmo fato.

O início do filme é, na realidade, parte do fim da história que Buscapé irá nos contar, mas ainda não sabemos que ele nos apresentou o seu ápice já nas primeiras cenas, na medida em que não fomos sequer apresentados aos personagens da história. Não sabemos que o

---

[160] ZALUAR, 2000, p. 133.
[161] ORICCHIO, 2003, p. 157.
[162] NAGIB, 2006, p. 150.

churrasco e o samba está sendo oferecido por Zé Pequeno, embora seja ele quem comande que todos saiam correndo atrás da galinha fujona, que prepara um assalto à boca de Cenoura para tomar por completo o tráfico de drogas na favela. Não sabemos que Buscapé está almejando um emprego como fotógrafo e que tem como "missão" conseguir mais fotos do tráfico na Cidade de Deus. Não sabemos que Cabeção, chefe da polícia, está atrás de Zé Pequeno para cobrar sobre o armamento que o traficante se recusou a pagar ao seu atravessador. Todas as sequências que se seguem, no filme, tomarão esse momento como seu ponto de culminância, no qual as vidas dos principais personagens do filme irão se cruzar.

Essa narrativa circular pode ser percebida em alguns momentos dentro do filme, rondando o passado e presente de alguns dos personagens que aparecem no longa. A sua função não é apenas a de repetir e reiterar o que já foi mostrado, tendo em alguns momentos, atrelados à narração em *over* de Buscapé, mas também a de fazer com que o espectador fique atento ao papel que esse elemento tem no interior da narrativa que ele está contando. Isso acontece com o caso de Paraíba e com os garotos da Caixa Baixa, por exemplo. Paraíba é quem denuncia o assalto ao motel e aparece para selar o fim da primeira parte do filme, quando Bené, o último elemento do trio ternura, é pego. Os garotos da Caixa Baixa são responsáveis pela morte de Zé Pequeno. O elemento que aponta que esse grupo será algo mais do que acessório em suas retratações aparece quando Buscapé é interrompido em seu namoro com Angélica pelos garotos. Ali ele afirma que aquela "foi a primeira vez que os moleques da Caixa Baixa cruzaram a minha vida". Nas outras vezes, eles foram responsáveis pela demissão de seu trabalho e, por fim, deu cabo à principal figura que antagonizava a sua narrativa sobre Cidade de Deus.

Dentre outros momentos onde esse recurso narrativo é aplicado, estão as histórias de Dadinho até ele se tornar Zé Pequeno e de Mané Galinha, principal aliado de Cenoura contra os anseios de Zé Pequeno sobre o controle total do tráfico de drogas na Cidade de Deus. Já na primeira aparição de Dadinho, o que se sobressai é a sua veia autoritária, quando pede a bola para um garoto no campo de futebol de uma Cidade de Deus ainda com amplos espaços e toda de areia. Desenha-o também como alguém perspicaz e com dificuldade de se submeter a alguma autoridade. Ao refazer a trajetória de Zé Pequeno, Buscapé afirma que ele sempre quis ser o "dono da Cidade de Deus".

Mané Galinha é retratado como uma pessoa que foi levada à criminalidade por razões pessoais, como uma forma de conseguir se vingar de Zé Pequeno, sendo que em duas ocasiões em que eles se cruzaram, o traficante busca exercer a sua autoridade por meio da força. O filme mostrará que Mané Galinha não é "qualquer um": já foi do exército, tendo sido o

primeiro atirador do seu batalhão e sabe lutar caratê. Assim como Buscapé, quer conseguir algo melhor, e sair da favela. O fato determinante para a sua queda na criminalidade é o estupro de sua esposa por Zé Pequeno, além dele ter matado alguns de seus familiares. Isso faz com que ele entre numa cruzada para limpar a sua honra, mas isso somente pode ser possível aliando-se ao principal inimigo de Zé Pequeno no tráfico, Sandro Cenoura.

Do passado para o presente, o tratamento audiovisual do longa vai assumindo um tom cada vez mais naturalista, dando a impressão que o filme ganha cada vez mais realidade à medida em que ele se aproxima temporalmente do espectador que o assiste. Os anos 1960, em seus tons pastéis, procuram se atrelar a essa sensação de saudosismo de um passado ingênuo, de uma malandragem autêntica, levado pelo ritmo do samba de um Cartola na sua trilha sonora, passando para um clima mais agitado e festivo dos anos 1970, com uma atmosfera mais viva em cores, embalados pelo som *black* de Tim Maia e James Brown. À medida que a espiral da violência vai ascendendo como elemento central nas vidas dos moradores de Cidade de Deus, passa a prevalecer um tom mais naturalista, quase documental na forma de filmagem, à semelhança de uma câmera que está no meio de uma batalha, tentando colocar o espectador como verdadeira testemunha ocular dessa escalada de violência. Sinal disso são os momentos em que os enquadramentos fixos são perdidos e a câmera treme, parece que assumindo o ponto de vista de um dos personagens na cena, como alguém que cai logo após levar um tiro ou alguém procurando se desviar em meio a um tiroteio.

Mais do que esses elementos, Nagib, em sua análise sobre o filme, em *A utopia no cinema brasileiro*, afirma que "a violência da linguagem [mostrada no início do filme] torna-se tão ou mais palpável que a violência das ações fotografadas [...] É a violência da forma, sobretudo, a mais contundente."[163] Ou seja, mais do que o aspecto documental - ou, somado a isso -, a forma narrativa do filme, potencializa a violência que o conteúdo aborda. Nagib conclui o seu raciocínio colocando que "a violência, seja do enredo ou da linguagem, não deixa de produzir o mesmo resultado visado pelo cinema comercial americano, isto é, a catarse ilusionista."[164]

---

[163] NAGIB, 2006, p. 148.
[164] Ibidem. p. 150.

A recepção crítica de *Cidade de Deus*

Para tentar compreender o sucesso comercial e de público que *Cidade de Deus* obteve, precisamos nos atentar para alguns fatos que são relevantes em relação a sua carreira nas salas de exibição brasileiras. Mais do que suas qualidades técnicas, o filme se valeu do que Pedro Butcher define como "filme-evento"[165], comum no cinema industrial norte-americano, que se vale de uma massiva e intensa campanha de *marketing* antes de seu lançamento, tomando conta da mídia em diversas frentes. No caso brasileiro de *Cidade de Deus*, ela foi realizada, podemos dizer, de maneira "orgânica". Primeiro pelo fato do conteúdo do filme em si tratar de algo sempre em evidência no Brasil, a violência, gerando debates em qualquer meio em que ela seja assunto. Segundo pelo destaque que o filme ganhou internacionalmente ao ser exibido num dos principais festivais de cinema do mundo, com o adicional de seu êxito comercial.

Para os meios de comunicação, assim, o filme ganha existência já em maio de 2002, quando é selecionado para o Festival de *Cannes*, na França, ainda que fora da mostra competitiva. Mais do que ser visto, *Cidade de Deus* se utilizou desta vitrine para ser vendido e os jornais anunciavam que "'Cidade de Deus' se paga antes da estreia"[166], sendo que grande parte do dinheiro investido saiu diretamente do caixa da produtora O2 Filmes, na qual o diretor é um dos sócios fundadores. Isso ocorreu justamente no Festival de Cannes e auxiliou Meirelles a ser catapultado para o mercado cinematográfico internacional.

Com todos esses holofotes, os garotos que protagonizaram o filme viveram momentos inimagináveis em suas vidas, sobretudo pelo fato de serem oriundos da periferia carioca. Além de conseguirem cachês que até pouco antes do filme eram considerados inatingíveis em qualquer trabalho que eles pudessem ter, viajaram para a França e deram entrevistas em coletivas para a imprensa internacional. Mas o filme conseguiu extrapolar para além do circuito midiático, pois foi visto por ao menos duas autoridades de Estado: a Governadora do estado do Rio de Janeiro, Benedita da Silva, em evento no Museu da República[167]; e em sessão privada, pelo Presidente da República, Fernando Henrique Cardoso, no Palácio da Alvorada, num evento de gala, com a presença de cerca de 40 pessoas, entre

---

[165] BUTCHER, 2005, p. 55.
[166] ARANTES, Silvana. "Cidade de Deus" se paga antes da estréia. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 12 jul. 2002. Ilustrada, p. 4.
[167] BENEDITA vê 'Cidade de Deus'. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 11 jul. 2002. B, p. 3.

políticos e artistas, sendo que dois dos atores que fazem parte do elenco se sentando ao lado do Presidente durante a sessão.[168][169]

Como podemos ver, a trajetória de *Cidade de Deus* é completamente oposta ao de *Carlota Joaquina*, que foi completamente ignorada pela crítica e pelo próprio circuito exibidor quando de sua estreia. Ao entrar em cartaz no dia 30 de agosto de 2002, em cerca de 100 salas em todo o Brasil, o filme de Fernando Meirelles já contava com uma vasta carga de discussão e noticiários. Difícil saber o quanto disso é tributário ao fato do diretor ser advindo do ramo da publicidade. De Cannes ao Planalto, o filme foi comentado por críticos, estudiosos e outros artistas, sendo que a própria Alba Zaluar, que coordenou diversas pesquisas na qual Paulo Lins foi um dos pesquisadores, e das quais foram "retirados" os materiais que compõem sua obra, participou desse debate.[170] O próprio Fernando Meirelles, inclusive, já havia dado diversas entrevistas nesse momento, discutindo e "rebatendo" parte das críticas que o filme recebeu em suas etapas "pré-estreia".

Envolto a tantas polêmicas cinematográficas e não cinematográficas[171], o longa teve uma vida profícua no mundo da arte cinematográfica, podendo ser considerado um filme que obteve êxito tanto do público especializado quanto do público em geral. Assim, *Cidade de Deus* percorreu 26 festivais e concursos nacionais e internacionais, rodando pelas Américas, Europa, África e Ásia. Dessas participações, recebeu cerca de 39 premiações, em diversas categorias, sendo 13 delas de melhor filme (entre escolha do público, da crítica e do júri).[172]

De uma maneira geral, a recepção de *Cidade de Deus* foi elogiosa e até mesmo eufórica com os acontecimentos que antecederam a sua estreia nas salas de exibição. Não acredito que possa ter havido uma influência o fato de o filme ter sido bem recebido pela crítica internacional. Embora Alcino Leite Neto tenha afirmado, em matéria da *Folha de S. Paulo* do dia 18 de maio de 2002, que a sua recepção não foi calorosa[173], Pedro Butcher, dois

---

[168] LEÃO, Danuza. FHC vê "Cidade de Deus", mas não fala de eleição. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 12 ago. 2002. Brasil, p. 8.

[169] Na sessão de ombudsman da Folha de S. Paulo, o jornalista Bernardo Ajzenberg, informa que o filme também foi exibido à Lula, naquela ocasião candidato à presidência para as eleições que ocorreriam em 2002, no qual saiu vitorioso. A sessão foi no dia 06 de agosto. AJZENBERG, Bernardo. Mão de Deus. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 30 ago. 2002. Brasil, p. 6.

[170] ZALUAR, Alba. A tese do gueto norte-americano. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 02 set. 2002. B, p. 2.

[171] Assim como *Notícias de uma guerra particular* (1999), de João Moreira Salles, a equipe do filme foi intimada pela Secretaria de Segurança Pública do Estado do Rio de Janeiro, sobre a presença de um traficante na pré-estreia do filme, bem como esclarecer sobre "autorizações" obtidas junto aos traficantes para filmagem do longa nas favelas do Rio de Janeiro. MERTEN, Luiz Carlos. Op. cit.; CINEASTA diz que investigação é 'censura'. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 30 ago. 2002. Cotidiano, p. 9.

[172] A lista completa de premiações e indicações podem ser vistas na página do filme. Disponível em: <http://cidadededeus.globo.com/premios.htm>. Acessado em 23 mai. 2017.

[173] LEITE NETO, Alcino. Violência se autojustifica em "Cidade de Deus". **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 18 mai. 2002. Ilustrada, p. 2.

dias depois, demonstrará que a sua impressão foi um tanto quanto equivocada, colocando que "a revista *Variety*, uma das mais importantes publicações especializadas, que em Cannes está tendo edições diárias, deu destaque de primeira página a *Cidade de Deus*, com direito a foto." Segundo esta publicação, "a força do filme é tamanha que ele poderá ter uma vida 'para além dos guetos do cinema de arte'".[174] Além desta revista, outras publicações internacionais teceram elogios, como *Hollywood Reporter* e o jornal *The New York Times*.

No Brasil, já na época de lançamento as críticas serão, em sua maioria, positivas, sobretudo no que diz respeito aos aspectos técnicos, na habilidade que os roteiristas tiveram na adaptação do livro de Paulo Lins, na excelente preparação de atores amadores, etc. Esses são pontos comuns, sobretudo no que diz respeito aos aspectos técnicos, onde, como já disse anteriormente, colocam Meirelles em consonância com o cinema produzido na meca dos filmes de ação, Hollywood. Isabela Boscov vai afirmar que "Meirelles [...] filma com uma proficiência e um instinto pop que rivalizam com os de Martin Scorsese ou Quentin Tarantino." E, pouco mais a frente, coloca que "não é só por esse elemento de choque que *Cidade de Deus* sobressaiu no último Festival de Cannes. É porque é um filme capaz de realizar suas ambições, que não são pequenas. É notável o avanço em relação a *Domésticas*, o trabalho anterior de Meirelles."[175]

Em relação às polêmicas que o conteúdo traz para o filme, os posicionamentos são mais divididos. Descontextualização e espetacularização da violência e da pobreza foram os principais comentários, ainda que muitos deles o façam na afirmação de que se trata de uma obra ficcional, não um estudo sociológico. Isso o próprio diretor rebate. Em matéria da *Folha de S. Paulo*, no dia da estreia, colocam-se em contraponto o artista e a antropóloga Alba Zaluar numa "discussão". Para ela:

> [...] a representação do conjunto habitacional da favela como sendo um gueto negro é uma forçação de barra para se adequar à estética hip hop" [...] "Quiseram representar talvez para o exterior, porque fica mais fácil para o estrangeiro entender um gueto negro, já que existe o exemplo dos Estados Unidos. No Brasil é diferente, e o filme não assume a diferença brasileira [...][176]

Em contraposição, para Fernando Meirelles, respondendo às colocações da antropóloga, colocadas pelo jornal, o filme não tem a pretensão de ser uma "denúncia social",

---

[174] BUTCHER, Pedro. Uma visão visceral da violência. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 20 mai. 2002. Caderno B, p. 7.
[175] BOSCOV, Isabela. Ao Deus-dará. **Veja São Paulo**, São Paulo, 28 ago. 2002, pp. 108-109.
[176] ZALUAR, Alba. Apud ARANTES, Silvana. Diretor enfrenta críticas e minimiza a sua pretensão. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 30 ago. 2002. Ilustrada, p. 3. Interpolações minhas.

mas sim a de mostrar um "país dividido", e se posiciona até numa postura anti-intelectual, na tentativa de defender a perspectiva adotada pelo filme (da personagem de Buscapé), afirmando que se colocasse a "compreensão macro" "seria a visão da classe média, do sociólogo, do jornalista, e, isso, sinceramente, a gente já cansou de ver. O que o cara aqui da classe média, que sou eu, acha, não interessa a ninguém mais, a gente já sabe muito."[177]

A repercussão midiática do filme foi tamanha que muitos especialistas e acadêmicos acabaram sendo mobilizados a emitirem suas opiniões sobre o filme, como a própria Alba Zaluar, já citada acima. Em seu artigo "A tese do gueto norte-americano", ela tece alguns comentários comparativos, entre obra e realidade, para afirmar: "[...] não reconheci o conjunto que os vizinhos se esforçavam em manter limpo, alegre e cheio de atividades recreativas."[178] Paulo Roberto Pires faz uma crítica mais ácida sobre o filme, em comparação com a obra literária:

> Se, nas 500 páginas do livro, Paulo Lins expõe o leitor, sem piedade, aos horrores do lugar onde viveu para conectar esses destinos extraviados a um outro mais amplo, o da criminalidade no Rio, as mais de duas horas de filme mostram um universo tão fechado em si mesmo quanto um simulador da Disney, onde tudo é realista, mas também brincadeirinha.[179]

E nesse sentido, o longa além de ser visto como "filme evento", também foi tomado muitas vezes como uma forma de "sintoma" do tempo, seja do quadro de degradação social, como colocou Arnaldo Jabor, em um artigo cheio de diagnósticos como "nós não vemos esse filme, esse filme nos vê" e "ao sair do cinema, tive vontade de gritar nas ruas [...]", além de conter, assim como fez na crítica de *Carlota Joaquina*, sua autocrítica: "Há 40 anos talvez houvesse uma solução higiênica, assistencialista. Hoje, não adianta mais esse papo de luta de classes, de conscientização, cidadania. Eles já se "conscientizaram" sozinhos, em outra direção."[180]

As discussões acaloradas em torno do filme acabaram por respingar em um embate acadêmico com as mesmas temperaturas, ainda que, no espaço acadêmico, tenha acabado por prevalecer uma visão mais negativa em relação à maneira como se explora a miséria em sua vertente de entretenimento. Ismail Xavier, em seu artigo "Corrosão social, pragmatismo e ressentimento", discutirá alguns aspectos que marca o cinema que ele coloca como sendo o

---

[177] MEIRELLES, Fernando. Apud ARANTES, 2002.
[178] ZALUAR, 2002, p. 2.
[179] PIRES, Paulo Roberto. MV Bill é mais consistente. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 02 set. 2002. Caderno B, p. 2.
[180] JABOR, Arnaldo. 'Cidade de Deus' desmascara nossa crueldade. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 27 ago. 2002. Caderno 2, p. 8.

"cinema de resultados". Em filmes nos quais a corrosão social mostra as fissuras de um contexto altamente desfavorável, as "saídas" apontadas estão nas chaves do pragmatismo e do ressentimento, embora nem sempre juntas. Em sua análise, Buscapé transita "fora da lei do pai", ou seja, a sua trajetória se transforma num

> [...] gerenciamento precoce da inserção na sociedade [em] que, apesar de tudo, [...] a passagem da inocência à experiência é adaptação bem sucedida, dado o entendimento dos mecanismos de sobrevivência e a opção em se inscrever no campo da "lei das exceções", no qual se [encaixa] com muita sorte.[181]

A esse pragmatismo colocado por Xavier, Cléber Eduardo vai mais longe, em seu artigo "Eu é um outro", colocando as soluções apontadas pelo filme na chave do "oportunismo", fuga do confronto e acaba por "[vampirizar] as chagas sociais para firmar-se acima delas."[182]

O embate mais contundente, no entanto, será dado entre Ivana Bentes e Fernando Mascarello, não apenas pelos sentidos e significados do filme, mas também em torno dele. Para Bentes, *Cidade de Deus* mostra um "mero gozo espetacular da violência"[183]. Nele, destaca os pontos já afirmados aqui, sobre os aspectos negativos que o filme apresenta, mas acrescenta que "[...] a narrativa nos remete frequentemente para uma sensação já experimentada no filme de ação hollywoodiano, o 'turismo no inferno' em que as favelas surgem não como 'museu da miséria', mas novos campos de concentração e horrores."[184] A análise da autora procura fazer um elo comparativo com uma "estética da violência", propalado sobretudo por Glauber Rocha e o movimento do Cinema Novo, e também por novas formas de "contra-discursos", onde os "novos sujeitos do discurso na música, na literatura (o escritor Paulo Lins e os demais intelectuais e artistas saídos da periferia) destituem tradicionais mediadores da cultura e, mais do que isso, disputam as mesmas verbas e financiamentos para projetos de cunho social [...]"[185]

Fernando Mascarello irá se contrapor à Bentes, indicando traços elitistas na crítica feita pela professora da UFRJ, sobretudo em sua cunhagem do termo "cosmética da fome". O professor da Unisinos se posicionará não tanto em favor do filme, é verdade, mas sim por uma

---

[181] XAVIER, Ismail. Corrosão social, pragmatismo e ressentimento - vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados, *in*: **Novos Estudos CEBRAP**, n. 75, julho 2006. p. 154.
[182] EDUARDO, 2005, p. 148. Interpolação minha.
[183] BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema contemporâneo: estética e cosmética da fome, *in*: **ALCEU**, v. 8, n. 15, jul./dez. 2007. p. 249.
[184] Ibidem, pp. 252-53. Interpolação minha.
[185] Ibidem, p. 254.

renovação nos estudos cinematográficos no Brasil, ainda tão pautados pela discussão estética em detrimento dos estudos de recepção (que ele vai definir como "espectatorialidade"). Nisso, aponta o quanto a discussão em torno do filme de Fernando Meirelles, em sua remissão ao Cinema Novo, está eivada de um elitismo academicista, de traço frankfurtiano, cujo "par canonização (do cinema moderno-revolucionário) / patologização (do cinema clássico e pós-clássico)" produz uma visão essencialista e homogeneizante, onde este último cinema é assujeitador, portanto, alienante do ponto de vista ideológico e político.[186]

Nesse sentido, vai questionar o posicionamento da crítica como local de legitimação de discursos, lembrando que o "valor da obra [artística] não é jamais objetivo ou universal, mas sempre contingente." A crítica, segundo Mascarello, deveria levar em consideração três instâncias, quando analisa uma obra:

> (1) à audiência que a julga (por exemplo, um público de alta, média ou baixa cultura); (2) às funções que se espera que cumpra (entretenimento, elevação estética, sensibilização política etc.); e (3) às circunstâncias de sua fruição (num cinema de circuito de arte, numa sala multiplex, em casa etc.)[187]

Para o autor, assim, a crítica da "cosmética da fome" se torna reducionista, pois que a interpretação do filme *Cidade de Deus* "deve ser feita exclusivamente desde a ótica dos espectadores de um cinema moderno-revolucionário (ou seja, de uma parcela do público de alta cultura)."[188] De uma certa maneira, isso vale dizer que também Bentes cai no mesmo "erro" que Meirelles, ao querer ser "a intermediadora" do "contra-discurso" dos marginalizados que ela busca valorizar, só que na chave do público espectador, supostamente crítico, do filme.

Entre a visão do público amplo (defendido por Mascarello) e do público especializado (sobretudo em Zaluar e Bentes), torna-se interessante pensar no que Paulo Roberto Pires coloca, de que

> [...] pode-se ver que os méritos vistos por tanta gente boa estão muito mais nas discussões que *Cidade de Deus* provoca, do que no filme em si [...] Só assim, com o auxílio providencial de críticas e comentários inteligentes, *Cidade de Deus* relaciona-se para valer com a realidade que retrata.[189]

---

[186] MASCARELLO, Fernando. O dragão da cosmética da fome contra o grande público: uma análise do elitismo da crítica da cosmética da fome e de suas relações com a Universidade, *in*: **Intexto**, Porto Alegre: UFRGS, v. 2, n. 11, julho/dezembro 2004. p. 10.
[187] Ibidem, p. 11. Interpolação minha.
[188] Ibidem, p. 12.
[189] PIRES, 2002, p. 2.

Esther Hamburger, professora da Escola de Comunicações e Artes da USP, vai colocar as polêmicas trazidas pelo filme como "sadias", na medida em que o "rompimento do tabu da invisibilidade gera disputa pelo controle da representação", entrando em questão "o que representar, como representar - e de quem é o controle da representação?"[190] Ao se perceber a diversidade dos comentários da crítica, na diversidade de assuntos que foram gerados a partir do filme, é possível afirmar que *Cidade de Deus* foi dissecado pelo que apresenta em suas qualidades técnicas e pelas suas falhas em termos de representação dos grupos sociais retratados, levando às últimas consequências a sua característica de "filme-evento".

O contexto social e político de *Cidade de Deus*

Se no contexto do período inicial deste meu estudo havia uma configuração político institucional que possibilitou a estabilização da economia, em que a principal preocupação foi acabar com os índices inflacionários estratosféricos que chegavam na casa de 1093,8% anuais, como foi o caso de 1994, para dois dígitos após a adoção do Real, terminando o ano de 1995, na casa dos 14,7%.[191] Essas políticas, como já citado por Ianoni possibilitou também a configuração de uma outra estrutura do Estado brasileiro, caracterizada como "pós-nacional-desenvolvimentista"[192], marcando a consolidação da hegemonia liberal no plano político-econômico, ou mesmo neoliberal, na concepção de outros autores[193]. Cerca de sete anos após o fenômeno de *Carlota Joaquina*, que reacendeu o cinema brasileiro para as suas plateias, *Cidade de Deus* chega em um contexto socioeconômico um tanto quanto diferente.

Em janeiro de 1995 pairava uma certa euforia em relação à estabilização da moeda, bem como a sua valorização cambial frente ao dólar. Já no ano de 2002, em que ocorreriam eleições presidenciais - além de outros cargos eletivos em nível estadual e federal -, a inflação voltava a ser uma preocupação dos brasileiros, ainda que não na mesma proporção de

---

[190] HAMBURGER, Esther. A disputa pelos pobres na TV. **Folha de S. Paulo,** São Paulo, 02 set. 2002. Ilustrada, p. 6.

[191] Fonte: **Almanaque Folha**. Disponível em: <http://almanaque.folha.uol.com.br/dinheiro90.htm>. Acessado em 22/05/2017.

[192] IANONI, 2009, p. 147.

[193] Para Emir Sader, o neoliberalismo "representa o projeto de realização máxima do capitalismo, na medida em que visa a mercantilização de todos os espaços das formações sociais.", *in*: SADER, Emir (org.). **10 anos de governos pós-neoliberais no Brasil**: Lula e Dilma. São Paulo: Boitempo; Rio de Janeiro: FLACSO Brasil, 2013. p. 135.

outrora[194], ficando no patamar de 12% ao ano. Nesse sentido, talvez a grande questão que estivesse tirando o sono dos brasileiros era o desemprego. Embora a taxa estivesse na faixa dos 7%, ela colocava o Brasil na vice-liderança mundial do desemprego em números absolutos, com cerca de 11,5 milhões de pessoas sem um trabalho.[195][196]

Diante desse quadro, as eleições foram também um fator de desestabilização da economia, marcadas fortemente pelas oscilações especulativas em torno da possível vitória de Lula, do Partido do Trabalhadores (PT) - localizado na posição centro-esquerda, no espectro político ideológico - no pleito de 2002. Houve uma forte desvalorização do Real e o índice "risco Brasil", que mede a confiança do mercado investidor no país, disparou de forma atípica.[197] Nem mesmo o posicionamento de Lula frente às desconfianças de boa parte do empresariado e do mercado especulativo, por meio da "Carta aos brasileiros"[198] desfez esse clima, até o último momento do decisivo segundo turno, em 27 de outubro de 2002.

No entanto, como é patente no filme, não é possível conformar um quadro do contexto social e histórico do filme sem que sejam observados alguns índices relativos à violência no Brasil daquele período. Esse é um dos traços citados por Meirelles em ao menos uma de suas entrevistas, sobre como a violência juvenil é uma questão urgente para a sociedade brasileira[199]. Ao entrar em contato com tais informações, veremos que essas estatísticas alarmantes referentes à violência juvenil não eram assim tão recentes, na medida em que o *Mapa da violência IV*, publicado em 2004, destaca que em 1980 as "causas externas"[200] eram responsáveis por 52,9% do total de mortes de jovens no país. Ou seja, já no período em que se desenvolve a pesquisa de Alba Zaluar em Cidade de Deus, o país

---

[194] A inflação em 2002 ficou em 12,53%, longe da sua meta inicial, de 3,5%, tendo um limite superior de 2 pontos percentuais, que previa uma inflação máxima de 5,5%. Em 2001, a inflação ficou em 7,67%, também acima do centro da meta estabelecida pelo Governo Federal. Fonte: **Banco Central do Brasil**. Disponível em: <https://www.bcb.gov.br/Pec/metas/TabelaMetaseResultados.pdf>. Acessado em 22 mai. 2017.

[195] BRASIL é vice-líder em número de desempregados, diz estudo. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 28 mai. 2002. Disponível em: <http://economia.estadao.com.br/noticias/geral,brasil-e-vice-lider-em-numero-de-desempregados-diz-estudo,20020528p30725>. Acessado em 22 mai. 2017.

[196] As taxas de desemprego quase dobraram no período que vai de 1994 a 2002, indo de 4% para 7,1%, em novembro de 2002. Fonte: **IBGE** - Pesquisa Mensal de Emprego. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/indicadores/trabalhoerendimento/pme/pmec112002.shtm>. Acessado em 22 mai. 2017.

[197] O economista Luiz Gonzaga Belluzzo afirma que: "Em 2002, as eleições presidenciais foram realizadas sob um clima de terror especulativo. Os mercados e seus porta-vozes projetaram cenários apavorantes para os quatro anos de governo Lula.", *in*: SADER, 2013, p. 104.

[198] Disponível em: <https://fpabramo.org.br/2006/05/10/carta-ao-povo-brasileiro-por-luiz-inacio-lula-da-silva/>. Acessado em 23 mai. 2017.

[199] MERTEN, Luiz Carlos. Fernando Meirelles filma apartheid brasileiro. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 13 mai. 2002. Caderno 2, p. 5.

[200] Segundo a Classificação Internacional de Doenças (CID), elaborada pela Organização Mundial de Saúde (OMS), as causas externas de morbidade e mortalidade são, sucintamente: acidentes de transporte; homicídios; suicídios; e óbitos por uso de armas de fogo, *in*: WAISELFISZ, Julio Jacobo. **Mapa da violência IV**: os jovens do Brasil. Brasília: UNESCO, Instituto Ayrton Senna, Secretaria Especial dos Direitos Humanos, 2004. p 21.

vivenciava uma inversão nas causas de mortalidade dos jovens. Em 2002, mais de ⅔ dos jovens de 15 a 24 anos tinham como principal causa de mortalidade as "causas externas".[201]

Ainda segundo o *Mapa da violência*, na década que vai de 1993 a 2002, o número de óbitos por homicídio cresceu 62% no Brasil. Ao se levar em consideração apenas os jovens, esse número sobe para 88,6%[202]. No que diz respeito à população jovem, isso representa um aumento na taxa de homicídio de 34,5 por 100 mil habitantes, em 1993, para 54,7 em 2002. A juventude representava quase 40% do total de homicídios.[203] Para evidenciar a complexidade que é o fenômeno da violência, é perceptível o seu recorte racial, sendo a população preta e parda 65% mais atingida pela violência do que a população branca[204]; há também um visível recorte etário, onde o pico de mortes entre os jovens se dá aos 20 anos, quando a taxa atinge 69,1 homicídios por 100 mil habitantes[205].

É possível afirmar que, num certo sentido, o contexto social, econômico e político do país era mais problemático em 2002 do que no contexto inicial da Retomada. No âmbito do cinema, o cenário pode ser considerado outro e *Cidade de Deus* se torna um marco dentro da cinematografia brasileira, sendo a produção nacional de maior público desde *Carlota Joaquina*, desbancando em mais de um milhão de espectadores um filme voltado para o público infanto-juvenil, *Xuxa e os duendes 2* (que geralmente angaria mais público, utilizando da estratégia de lançamento em períodos de férias escolares de crianças e adolescentes), além de ter sido apenas um dos dois filmes a ultrapassar a barreira do milhão de espectadores, dos 29 títulos brasileiros lançados no circuito exibidor do país.[206] Certamente é difícil definir uma linha mecanicista de influência entre o contexto social e o sucesso de público do filme.

Revisão da crítica à luz da análise fílmica

O fato do filme *Cidade de Deus* ter tido uma carreira bastante singular no mundo da arte cinematográfica, tendo se consagrado antes mesmo que pudesse estrear nas telas brasileiras, ter passado por amplos e acalorados debates e discussões, acadêmicas ou não,

---

[201] WAISELFISZ, 2004, p. 26.
[202] Ibidem, pp. 30-32.
[203] Ibidem, p. 35.
[204] Ibidem, p. 56.
[205] Ibidem, p. 52.
[206] *Cidade de Deus* fez um público total de 3.370.871 espectadores, enquanto *Xuxa e os duendes 2*, angariou 2.301.152. Fonte: **Ancine**. Filmes brasileiros lançados - 1995 a 2015. Disponível em: <http://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/cinema/pdf/2102_1.pdf>. Acessado em 23 mai. 2017.

pode dificultar o olhar que se faz sobre ele. A reputação construída pelo filme de Fernando Meirelles perpassa tanto o circuito do cinema de arte, no festival de Cannes, quanto o centro do cinema industrial mundial, que é Hollywood, tendo participado do Globo de Ouro e do Oscar. Atravessa praticamente os dois pólos das instâncias de consagração do mundo da arte cinematográfica. No âmbito de seu debate, esteve no foco de discussão de antropólogos, críticos de cinema, professores de cursos superiores de cinema, além de ter os seus representantes do que Bentes colocou como "contra-discurso", como o rapper MV Bill.

O que procurei fazer, assim, foi uma tentativa de analisar o filme pela perspectiva de uma sociologia do cinema, na qual faz parte da análise os elementos internos ao filme, mas também os seus aspectos externos. Nesse movimento, acredito que o longa possui uma linha quase imperceptível que conforma as características dos grupos sociais retratados, conforme explicitei acima. Embora a crítica reconheça que o filme é narrado pela perspectiva de Buscapé, e que a centralidade das instâncias narrativas, sobretudo no que diz respeito às imagens, dá foco para a criminalidade violenta de Zé Pequeno, na minha análise, as leituras que se fizeram do filme deixam escapar a singularidade do real. Ao se analisar o sistema de relações, acredito que se evidencia uma convivência entre bandidos e trabalhadores que não é apenas antitética, mas complexa, ambígua e, muitas vezes, de associações. Tais características da sociabilidade nas classes populares estão presentes no estudo realizado por Alba Zaluar, em *A máquina e a revolta*, na mesma Cidade de Deus retratada pelo filme.

Não acredito que o fato da antropóloga, professora da UERJ, ter escrito uma crítica negativa ao filme invalide as leituras que realizei sobre ele, do ponto de vista da análise do sistema de relações que apresenta. Talvez, haja na leitura de Zaluar sobre o filme a mesma leitura mimética que procuraram fazer em torno de *Carlota Joaquina*, como se o filme tivesse de apresentar suas classes de equivalências de forma umbilical, e não por meio de sua representação ficcional. Da mesma forma que não se analisa os aspectos morais que implicam tais formas de sociabilidade, assim como Zaluar não o fez em seu trabalho de campo, colocando, inclusive, em suspensão algumas perspectivas sociológicas e antropológicas clássicas em torno das relações sociais nas classes populares, em suas visões sobre trabalho, criminalidade e pobreza. De todo modo, acredito que é importante ressaltar que, se do ponto de vista da análise do sistema de relações que o filme apresenta é possível deslocar a centralidade da violência, isso não implica afirmar que o filme saia isento de algumas críticas apontadas. Ainda que se tratem de estratégias de construção da narrativa, elas acabam tendo implicações sobre alguns aspectos da representação dos grupos sociais em relação.

Mais problemático do que a descontextualização da violência - como se ela fosse intestina à favela -, está a construção dos personagens, principalmente de Zé Pequeno. Nesse sentido, o maniqueísmo com que são traçadas as personalidades do par de opostos do filme essencializa a bondade e a maldade de cada um deles. Zé Pequeno apresenta a sua propensão e prazer a matar desde pequeno, como mostra a cena do massacre do motel, onde deixa claro que matar faz parte de sua diversão, não apenas como estratégia de dominação e poder - numa das cenas, quando tenta matar Mané Galinha e é atingido com uma faca pelo irmão deste, Zé Pequeno mata um integrante de sua quadrilha simplesmente pelo fato dele "ser chato para caralho".

Já Buscapé até tenta cair na criminalidade, mas sua índole o impede de cometer qualquer assalto, e reforça o seu destino fora da criminalidade na fala do seu irmão, pois que ele é "inteligente, tem que mais é que estudar". Esse maniqueísmo não impede de se apontar a fluidez das relações sociais que citei acima. No entanto, faz jus à crítica de que, na soma entre a descontextualização e a essencialização do caráter dos personagens, pouco se consegue explicar sobre a violência que assola principalmente os jovens, em números alarmantes, como apontam os estudos.

Aqui, deve-se dar razão às discussões em torno do filme e se contrapor à deslegitimação que o diretor faz sobre as perspectivas sociológicas e jornalísticas ("a gente já cansou de ver" e "a gente [classe média] já sabe muito"). No momento da estreia, Meirelles ainda questiona as polêmicas lançadas pela crítica: "só doido para ter prazer com aquela mortandade"[207]. Em pouco mais de duas semanas, Daniel Piza, colunista d'*O Estado de S. Paulo*, viria para dar a resposta à colocação do diretor: "Na sessão a que fui, num shopping de bairro classe média alta de São Paulo, tomada por jovens casais ou turmas, ria-se o tempo todo, inclusive nas chacinas [...]."[208]

Nesse sentido, é possível concluir que o valor artístico que a obra *Cidade de Deus* possui está atrelado ao "pacote" que inclui as suas qualidades técnicas, enquanto obra de ficção, a boa receptividade do público - tanto especializado (dos festivais) quanto o geral, e o papel da crítica, para abordar o que filme tangenciou, mas não aprofundou, principalmente no que diz respeito às questões sociais. Piza mostra, ao analisar as risadas ouvidas na sessão do filme em que esteve presente, que ao espetacularizar a violência - na catarse ilusionista,

---

[207] Apud MERTEN, Luiz Carlos. Diretor de 'Cidade de Deus' não teme polêmica. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 30 ago. 2002. Caderno 2, p. 2.
[208] PIZA, Daniel. Ao Deus-não-dará. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 15 set. 2002. Caderno 2, p. 3.

conforme colocado por Nagib -, o filme, querendo evitar o apelo à compaixão do espectador, potencializa a sua animalidade.

Ainda que não seja uma mostra significativa dos sentidos tirados pelos espectadores do filme, esse dado pode problematizar o embate realizado, por exemplo, entre Mascarello e Bentes. Se Mascarello foi efetivo em apontar o elitismo da crítica de Bentes, o exemplo de Piza mostra o quanto sucesso de público não significa comunicabilidade, como ele quer defender em seu artigo. Se os valores da obra artística são contingentes, conforme coloca o professor da Unisinos, a construção de significado do filme *Cidade de Deus* deverá passar, invariavelmente, pelas suas leituras sociologizantes, caso se tenha a intenção de inseri-lo no quadro cultural mais geral do país.

Trajetória social de Fernando Meirelles

Diferentemente de Carla Camurati, que passou do lado de frente para o lado de trás das câmeras, Fernando Meirelles construiu uma sólida carreira audiovisual no ramo publicitário, dirigindo comerciais numa das maiores agências de publicidade do país, da década de 1990 para cá, a O2 Filmes, fundada em 1991. Antes disso, ainda na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/USP), junta um grupo de colegas e abrem a Olhar Eletrônico, produtora independente, que ficaria famosa por diversos programas televisivos, na TV Gazeta e TV Cultura. Sem contar com um quadro técnico especializado - ninguém era formado em rádio e TV, ou era da área de comunicação -, em sua própria concepção, a Olhar Eletrônico "ajudou a arejar a televisão brasileira dos anos [19]80." Uma das personalidades surgidas por esse grupo é Ernesto Varela, um "repórter" interpretado por Marcelo Tas, que era estudante de engenharia na Escola Politécnica (Poli), na mesma universidade. Essa personalidade, surgida por acaso, tornou-se famosa por fazer perguntas irreverentes para figuras públicas e políticas brasileiras.[209]

Após a dissolução da Olhar Eletrônico, por divergências entre os fundadores pela incursão na publicidade, será fundada por Meirelles e Paulo Morelli, a O2 Filmes. Já no ramo

[209] FERNANDO MEIRELLES. **Sala de cinema**. São Paulo: SescTV. S/D. Programa de TV. Disponível em: https://youtu.be/DzgaAtk6qPI. Acessado em 24 mai. 2017.

da publicidade, ele ainda dirigiu o programa infantil *Rá-Tim-Bum*[210], na TV Cultura. Segundo seu relato, com a O2 Filmes, recebeu "durante cinco anos seguidos [...] o prêmio de melhor diretor de publicidade brasileiro (revista *Meio e Mensagem*) além de vários Leões em Cannes, Clio Awards etc."[211] Tendo dirigido centenas de comerciais, irá migrando aos poucos para o setor cinematográfico, até porque, o início dos anos 1990 era o pior momento para se inserir e investir no setor cinematográfico nacional.

Nascido e criado na cidade de São Paulo, em 1955, Fernando Meirelles é filho de José de Souza Meirelles, médico gastroenterologista e sua mãe, Sônia Junqueira Ferreira Meirelles, foi arquiteta de paisagem e designer de interiores. Sendo de classe média alta, conta que desde criança conviveu com filmadoras em seu lar - seu pai tinha uma câmera e tinha como passatempo fazer filmagens com a sua família -, ganhou uma câmera super 8 na adolescência, mas ingressou no curso de arquitetura, chegando a concluir o curso, em cuja profissão nunca chegou a exercer.[212] Um dado interessante a se notar, é para o fato de que a Olhar Eletrônico, ainda que nascido de um grupo de amigos, foi o seu primeiro ofício profissional, pois ele começou a trabalhar aos 26 anos.[213]

Aliás, esse traço de famílias de classe média parece ser a marca do próprio grupo fundador da Olhar Eletrônico. Ainda que ressalte o caráter independente e, em certo sentido, amador, de "aprender na prática", não há nos relatos do diretor os aspectos da estruturação dela, de como ela foi financiada, nem de enfrentamento de dificuldades na manutenção da produtora, mesmo que ele afirme que "nunca ganhou nenhum dinheiro com a Olhar [Eletrônico], pagava as contas no talo."[214] A despeito disso, as preocupações financeiras advém devido aos fatores externos à produtora, com o matrimônio de vários de seus integrantes. Ainda que o surgimento dos vídeos eletrônicos, ao longo da década de 1980 e 1990 tenha barateado os custos dos equipamentos, a aquisição deles, como uma ilha de edição, por exemplo, não era acessível a qualquer classe social, e pode ser um fator importante para perceber de que maneira ele se insere nesse mercado, não tendo um histórico familiar marcado no mundo cultural.

---

[210] A única fonte encontrada sobre o programa está na base da Wikipédia, onde consta que o programa foi ao ar no período de 1990 a 1994, com cerca de 190 episódios. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/R%C3%A1-Tim-Bum>. Acessado em 23 mai. 2017.
[211] NAGIB, 2002, p. 301.
[212] CAETANO, 2005, p. 293.
[213] LUNA, Fernando. Fernando Meirelles: o jardineiro fiel. **Trip**, São Paulo, n. 259, out. 2016. Disponível em: <http://revistatrip.uol.com.br/trip/entrevista-com-cineasta-fernando-meirelles-diretor-de-cidade-de-deus-e-das-olimpiadas-do-rio-de-janeiro-2016-nas-paginas-negras>. Acessado em 24 mai. 2017.
[214] FERNANDO MEIRELLES. **Sala de cinema**. São Paulo: SescTV. S/D. Programa de TV.

O seu envolvimento mais prático no audiovisual na infância não o levou a um comportamento cinéfilo, isso acaba vindo mais tarde, já na faculdade, quando passa a frequentar o cineclube da FAU/USP. Não se arroga como um conhecedor da história do cinema[215] - brasileiro ou mundial -, mas possui um olhar reticente em relação ao Cinema Novo, sobretudo na postura de diversos desses cineastas com relação à estética e política, em detrimento do público. Da publicidade, adquire uma visão bastante pragmática com relação ao "produto" e da preocupação em entregar um produto que "agrade" ao seu público - no caso da publicidade, seus clientes. Ao mesmo tempo, é onde também aperfeiçoa o seu "rigor" com as técnicas de filmagens. Dessa forma, ele contabiliza cerca de setecentos comerciais filmados, em quase 10 anos de profissão de publicitário. Nesse ramo, experimentou e copiou muitos dos grandes cineastas em suas peças publicitárias, "inventando uma coisinha ou outra".[216]

O próprio cineasta considera sua estreia no cinema o filme *Domésticas* (2000), adaptado de uma peça de teatro, em parceria com Nando Olival. Embora, antes disso, tenha dirigido *O menino maluquinho 2* (1998), em codireção com Fabrizia Alves Pinto. Entretanto, nesse filme ele participa como diretor contratado, devido a questões pessoais que envolveu a diretora Daniela Thomas, que se afastou da produção por conta de sua gravidez. No período de produção de *Domésticas*, Meirelles já estava envolvido com a adaptação e produção do filme *Cidade de Deus* e via o longa mais como um aprendizado, um treino para estrear efetivamente no filme seguinte.[217]

Em relação à produção do filme, *Cidade de Deus* acabou se tornando um projeto mais amplo de Fernando Meirelles, na medida em que a sua escolha foi a de não se utilizar de atores e atrizes profissionais. No intuito de se evitar um efeito "Pixote"[218], foi criada a ONG "Nós do cinema", que atuou em parceria com outra, a "Nós do morro", de onde saiu boa parte dos atores contratados para atuar no filme, após um processo que envolveu até duas mil entrevistas, as quais foram sendo filtradas a partir da realização de oficinas de atuação. Esse processo foi liderado por Kátia Lund, que aparece como codiretora do filme. A equipe ainda teve que negociar com os comandantes do tráfico, para que obtivessem "autorização" para a realização das filmagens, mas o diretor afirma que não houve qualquer negociação ou

---

[215] **RODA Viva**. São Paulo: TV Cultura. 8 set. 2008. Programa de TV.
[216] FERNANDO MEIRELLES. **Sala de cinema**. São Paulo: SescTV. S/D. Programa de TV.
[217] FERNANDO MEIRELLES. **Sala de cinema**. São Paulo: SescTV. S/D. Programa de TV.
[218] Trata-se do caso de Fernando Ramos da Silva, que foi um garoto que não era ator e a equipe de *Pixote, a lei do mais fraco* (1980), dirigido por Hector Babenco, incorporou ao filme, no papel título, e que após o filme voltou para sua vida anterior, caindo na criminalidade, sendo morto pela polícia. A sua vida foi ficcionalizada no filme *Quem matou Pixote?* (1996), dirigido por José Joffily.

pagamento, sendo a intervenção da equipe de produção no local a contratação de pessoas para auxiliar na parte técnica, ou construindo espaços de lazer e recreação.[219]

Apesar de considerar o seu filme de estreia de fato, para realizar *Cidade de Deus* ele se cercou de pessoas próximas a ele na publicidade, da O2 Filmes - no roteiro, na direção de fotografia, na montagem, etc. Ao mesmo tempo, o filme angariou representantes consagrados ao longo do processo, com a entrada da Globo Filmes e de Walter Salles como produtor. Sem contar a codireção assumida por Kátia Lund, por sua aproximação com o tema abordado no filme. Ela codirigiu um dos documentários mais marcantes e importantes da produção contemporânea do audiovisual brasileiro, *Notícias de uma guerra particular* (1999), veiculado inicialmente no canal pago GNT, dirigido pelo irmão de Walter Salles, João Moreira Salles. Ele retrata o cenário da época do tráfico nos morros cariocas, a partir das perspectivas da polícia, dos traficantes e dos moradores.

Nesse sentido, ainda que boa parte da equipe de criação tenha sido de estreantes, toda a sua experiência adquirida anteriormente o gabaritou para contar com uma estrutura de peso para concretizar a sua empreitada. O que faz de sua "estreia" algo distinto da carreira de Carla Camurati, por exemplo, na medida em que a sua reputação já existia, mesmo que estivesse advindo de outros ramos do setor audiovisual. Já Camurati sai da frente das câmeras para encarar a direção de um longa. Mais do que uma consagração, *Cidade de Deus* torna-se a sua consolidação no mundo da arte cinematográfica, a partir de passos calculados e muito bem arquitetados.

Ao se analisar sua trajetória social, o que fica patente é o quanto ele chega depurado do ponto de vista técnico para se engajar num projeto da magnitude que foi *Cidade de Deus*, bancado majoritariamente de seu próprio bolso, segundo consta em algumas informações na mídia. E esse é um dos pontos inquestionáveis no âmbito da crítica que o filme recebeu. A partir desse momento, enquanto artista, ele pode ser considerado mais do que um mero "copiador" e passa a ser um "profissional integrado" dentro do mundo da arte cinematográfica, conforme definição dada por Becker. *Cidade de Deus* pode ser considerado a sua obra de consagração. O contexto de produção cinematográfica no Brasil, dadas as suas instabilidades de financiamento não o permitiu uma inserção mais incisiva anteriormente no cinema, sendo os filmes anteriores espaços de aprendizagem e testes, e participava desse cenário como um "tarefeiro", ou seja, aquilo que Becker coloca como "trabalhadores competentes mas sem valor, que fornecem o volume de obras necessárias ao funcionamento

[219] **RODA Viva**. São Paulo: TV Cultura. 8 set. 2008. Programa de TV.

do mundo da arte."[220] À partir dessa obra, a sua reputação ganha outro patamar e muda o seu *status* dentro desse mundo da arte.

[220] BECKER, 2008, p. 200.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entre *Carlota Joaquina* e *Cidade de Deus*, é possível afirmar que o cinema brasileiro deu mostras que o seu potencial criativo não havia se perdido. Entretanto, mesmo com o surpreendente público do filme de Fernando Meirelles, ninguém ali se arriscava a afirmar haver um cenário consolidado para o cinema nacional, pois, para muitos cineastas e críticos o crescimento de número de filmes, quantidade de espectadores e a tão desejada "reserva de mercado" avançava num ritmo menor do que o esperado, sobretudo se pensar que a meta inicial seria a de conseguir lançar 200 filmes anualmente, conforme proposto pelo GEDIC, fato que não ocorreu até hoje. Num cenário como esse, difícil também seria conseguir adivinhar os rumos das carreiras dos cineastas cujas obras procuro analisar neste trabalho, ainda que cada um deles tivessem suas carreiras consolidadas, ambos advindos da televisão (atentando para o fato de que Meirelles também atuou na publicidade).

Nesse cenário, é pertinente perceber o quanto o pioneirismo de Camurati parece ter possibilitado uma reputação que não perdurou, tendo realizado apenas quatro filmes como diretora, com três deles concentrados nos seis primeiros anos, entre *Carlota Joaquina* e *Copacabana* (2001). Já para Fernando Meirelles, houve uma abertura em termos de oportunidades e o cineasta paulistano é hoje um nome internacional, tendo dirigido pelo menos três filmes fora do país, assinando megaproduções e trabalhando com atores e atrizes do primeiro escalão de Hollywood. A sua reputação foi crescendo ao longo de sua carreira no mundo cinematográfico, principalmente após o seu filme de consagração, *Cidade de Deus*.

Na perspectiva de Becker, isso pode ser explicado pelos próprios fatores do mundo da arte cinematográfica. Embora as reputações sejam construídas tanto em relação às qualidades artísticas das obras e dos artistas que as criaram, elas não são intrínsecas, e podem se referir a apenas uma dessa equação. Nesse sentido, ainda que Camurati não tenha se retirado completamente do mundo da arte cinematográfica, o fato é que no decorrer de sua trajetória, a persistência de sua reputação enquanto marco da Retomada tenha se restringido ao filme, e não tanto à sua pessoa, demonstrando uma diferença nos "níveis de reputação"[221]. Da mesma forma que isso pode se atrelar aos aspectos pessoais, de escolhas dos artistas em determinadas direções e não outras. Contudo, este não é o propósito deste trabalho, e é difícil

[221] BECKER, 2010, p. 291.

dimensionar o quanto as suas escolhas artísticas são influenciadas pelas restrições impostas pelo próprio mundo da arte onde estão inseridos.[222]

O contexto sociocultural e político, tanto brasileiro quanto mundialmente estão impregnados pelos imperativos da globalização, e o nosso cinema busca não apenas viabilizar-se financeiramente, mas relacionar-se com a sua cultura. Para Tânia Pellegrini, o cinema da Retomada pode ser resumido em duas vertentes:

> [...] aquela que procura inspiração numa possível e sempre discutível *identidade nacional*, já existente na própria história do nosso cinema (assim como na literatura), e uma outra, que busca a *desidentificação*, ou seja, busca não reforçar marcas ou traços específicos que possam diferenciá-los do cinema "globalizado".[223]

Carlota Joaquina e *Cidade de Deus* se inserem na primeira dessas duas vertentes apontadas por Pellegrini, cujas obras podem ser consideradas como marcos iniciais e "finais" do "ciclo da Retomada". É interessante observar o quanto as obras analisadas neste trabalho e a maneira como elas impactaram no mundo da arte cinematográfica de seus respectivos períodos guardam traços tanto da conjuntura em que surgiram quanto de seus respectivos realizadores. Certamente que não é possível afirmar que sejam a conjunção desses fatores que expliquem a repercussão e projeção midiática que os dois filmes receberam, mas pode esclarecer alguns aspectos que justifiquem de que maneira cada um deles conseguiram mobilizar os recursos (materiais e humanos) disponíveis para executarem suas respectivas obras. A partir disso, será possível também discutir, em alguma medida, como a obra reflete ou não, e de que maneira o faz, uma determinada imagem da sociedade brasileira desse período.

Ao analisar as trajetórias sociais dos cineastas estudados mais detidamente nesta pesquisa, embora possuam diferenças significativas em seus desenvolvimentos até se inserirem no mundo da arte cinematográfica, elas não apresentam disparidades no que diz respeito ao repertório sociocultural adquirido através de suas formações familiares, todos eles oriundos de estratos sociais da classe média alta, com vidas relativamente estáveis, que garantiram um percurso linear e sem interrupções em suas formações até o ensino superior, ainda que nenhum deles tenham se formado na área artística.

---

[222] Carla Camurati ainda possui a sua produtora, Copacabana Filmes, mas acabou se vinculando mais à produção do que à direção cinematográfica, além de se envolver com a organização do Festival Internacional de Cinema Infantil, criado em 2003, e no teatro, chegando a presidir a Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 2007. Fonte: **Copacabana - Filmes e Produções**. Disponível em: <http://www.copacabanafilmes.com.br/index.php/quem-somos/>. Acessado em 31 mai. 2017.

[223] PELLEGRINI, 2008, p. 218. Destaques da autora.

As suas trajetórias estão em consonância com grande parte dos integrantes da geração Retomada. Talvez um traço distintivo que não se apresenta nos dois diretores que cito nesta parte do trabalho seja a questão da formação. Boa parte dos novos cineastas se inserem no mundo da arte cinematográfica por meio de sua formação específica, em alguns casos em cursos de nível superior, ou algum curso técnico. Em termos de origens sociais, trata-se basicamente de artistas oriundos dos estratos médios da sociedade, demonstrando que os aspectos financeiros influenciam a formação nessa área artística.

Como afirmei na primeira parte, tanto Camurati quanto Meirelles são representativos do contexto sociocultural e econômico que fez emergir a geração em que estão inseridos, sendo ambos oriundos da televisão, o principal e mais importante meio de comunicação dos brasileiros ao fim do século XX. Embora do ponto de vista artístico a televisão seja visto como uma "arte menor", ela será um dos principais meios pelo qual será estruturada a indústria cultural no Brasil, ao lado da indústria fonográfica, e em torno da qual se estruturará um sistema de estrelato nos moldes da indústria cinematográfica de Hollywood, nos Estados Unidos. Mais do que o culto à celebridade, Mônica Almeida Kornis, ao analisar a ficção televisiva da Globo, demonstra o quanto esse "sistema" promove uma "pedagogia da nacionalidade brasileira", afirmando que

> [o] processo de construção para um grande público de uma pedagogia do que é ser brasileiro e do que é o país e sua história [realiza-se] na programação ficcional televisiva [, criando] um sentimento de pertencimento a uma nação, em moldes comparáveis ao papel desempenhado por Hollywood em relação à sociedade norte-americana. [...] Essa afirmação da nacionalidade se realiza de diferentes formas: pela linguagem, pela difusão de comportamentos e de hábitos, pelas referências culturais e históricas e pelo direcionamento do consumo.[224]

Em última instância, esse mecanismo molda a construção de um imaginário em torno do país. Um dos principais produtos que se consolida na televisão brasileira é a novela, tornando-se na Globo um meio para veicular, ao mesmo tempo, questões sociais prementes e propaganda de bens de consumo.[225]

---

[224] KORNIS, Mônica Almeida. Ficção televisiva e identidade nacional: o caso da Rede Globo, *in*: CAPELATO, Maria Helena [et. al.]. **História e cinema**. São Paulo: Alameda, 2007. p. 97. Interpolações minhas.

[225] Quem discute esse tema de forma mais aprofundada é Esther Hamburger, em *O Brasil antenado*. Em sua perspectiva: "Se o universo diegético das novelas reproduz a escala social imaginada pelos pesquisadores de mercado, ela aparece para os telespectadores como representação verossímil da sociedade brasileira.", *in*: HAMBURGER, Esther. **O Brasil antenado**: a sociedade da novela. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005. p. 73.

Carla Camurati desfrutou desse sistema de estrelato, tendo sido uma das símbolos sexuais da Globo na década de 1980. Meirelles seguirá pela indústria da publicidade, tornando-se uma de suas principais figuras, multipremiado no Brasil e fora do país, além de ter dirigido um prestigiado programa voltado ao público infantil numa das maiores emissoras públicas do Brasil, a TV Cultura, vinculada ao governo do estado de São Paulo. Ambos, portanto, possuíam uma longa passagem pelo mundo artístico e de comunicação, o que lhes garantiam um determinado conhecimento dos elementos que tornam possível a existência desses mundos da arte - televisão, teatro, publicidade e mesmo o cinema.

Compreender tais elementos de suas carreiras são importantes, e dizem respeito a uma certa peculiaridade que marca a indústria cultural no Brasil ainda em seu período de crescimento, que é a fluidez entre os diversos mundos das artes, fruto de uma profissionalização tardia do setor artístico local e a ausência de uma sólida cultura erudita no país. Assim, Ridenti coloca que

> A cultura artística e a de mercado não se contrapuseram necessariamente. Por exemplo, artistas de grande expressão nos palcos logo encontraram espaço na televisão, quando esta era ainda um veículo restrito aos segmentos sociais mais abastados, no fim dos anos de 1950 e início da década seguinte. Não raro, atores começaram a trabalhar no rádio e na televisão, indo depois para o teatro, como Lima Duarte. As conexões de diretores, atores, dramaturgos, cenógrafos e outros profissionais do teatro com a televisão só se aprofundaria ao longo do tempo, mas em novos termos: tornaram-se protagonistas de telenovelas [...][226]

A partir da década de 1980 esse trânsito também se dará entre os profissionais do cinema e da televisão, sendo que muitos cineastas renomados migrarão para esse "novo" formato, como são os casos de Nelson Pereira dos Santos[227], Eduardo Coutinho[228] e até mesmo Glauber Rocha[229]. Nos anos 1990 o movimento seria contrário, com profissionais da televisão migrando para o cinema à medida em que a conjuntura econômica tornava-se favorável.

---

[226] RIDENTI, 2014, p. 32.

[227] Nelson Pereira dos Santos trabalhou principalmente na extinta TV Manchete, atual Rede TV!, produzindo uma série de documentários musicais, entre 1984 e 1985. Fonte: Academia Brasileira de Letras. Disponível em: <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm%3Fsid%3D133/Filmografia>. Acessado em 14 jun. 2017.

[228] Eduardo Coutinho integrou, em 1975, a equipe do Globo Repórter, como redator, editor e diretor, *in*: RAMOS; MIRANDA, 2000, p. 159.

[229] Glauber Rocha participou, em 1979, do Programa Abertura, da extinta TV Tupi, num quadro de entrevistas a políticos, intelectuais e artistas. Fonte: **Tempo Glauber**. Disponível em: <http://www.tempoglauber.com.br/b_08.html>. Acessado em 14 jun. 2017.

Ao se colocar todos esses aspectos que compõem as trajetórias sociais de Camurati e Meirelles, de suas inserções dentro do que denominei de geração Retomada, do contexto da Retomada, em termos socioculturais, políticos e econômicos, é possível observar uma linha de desenvolvimento que possibilitam compreender de que maneira *Carlota Joaquina* e *Cidade de Deus* acabam por se tornar filmes marcos desse período, num primeiro momento pelos públicos angariados, em um segundo momento pela recepção da crítica e pelos debates e discussões que geraram.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques [*et. al*]. **A estética do filme**. Campinas, SP: Papirus, 1995.

BASTOS, Mônica Rugai. **O espelho da nação**: a cultura como objeto da política no governo de Fernando Henrique Cardoso. Universidade de São Paulo: São Paulo, 2004. Tese de doutorado.

BECKER, Howard S. **Mundos da arte**. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BENJAMIN, Walter. O narrador - considerações sobre a obra de Nicolai Leskov, *in*: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema contemporâneo: estética e cosmética da fome, *in*: **ALCEU**, v. 8, n. 15, jul./dez. 2007. p. 242-255. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu_n15_bentes.pdf>. Acessado em 24 mai. 2017.

BUTCHER, Pedro. **O cinema brasileiro hoje**. São Paulo: Publifolha, 2005.

CAETANO, Daniel [et. al.]. 1995-2005: histórico de uma década, *in*: CAETANO, Daniel (org.). **Cinema brasileiro 1995-2005**: revisão de uma década. Rio de Janeiro, 2005. pp. 11-47.

EDUARDO, Cléber. "Eu é um outro", *in*: CAETANO, Daniel (org.). **Cinema brasileiro 1995-2005**: revisão de uma década. Rio de Janeiro, 2005. pp. 137-151.

ESCOREL, Eduardo. **Adivinhadores de água** - pensando no cinema brasileiro. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

HAMBURGER, Esther. **O Brasil antenado**: a sociedade da novela. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

IANONI, Marcus. Políticas Públicas e Estado: o Plano Real. **Lua Nova**, São Paulo, n. 78, 2009. pp. 143-183. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ln/n78/a09n78.pdf>. Acessado em 24 mai. 2017.

KORNIS, Mônica Almeida. Ficção televisiva e identidade nacional: o caso da Rede Globo, *in*: CAPELATO, Maria Helena [et. al.]. **História e cinema**. São Paulo: Alameda, 2007. pp. 97-114.

MANNHEIM, Karl. O problema sociológico das gerações, *in*: FORACCHI, Marialice M. (org.). **Karl Mannheim**: sociologia. São Paulo: Ática, 1982.

MARSON, Melina Izar. **Cinema e políticas de Estado**: da Embrafilme à Ancine. São Paulo: Escrituras Editora, 2009.

MASCARELLO, Fernando. O dragão da cosmética da fome contra o grande público: uma análise do elitismo da crítica da cosmética da fome e de suas relações com a Universidade, *in*: **Intexto**, Porto Alegre: UFRGS, v. 2, n. 11, julho/dezembro 2004. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/4076>. Acessado em 24 mai. 2017.

MATTOS, Carlos Alberto. **Carla Camurati**: luz natural. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura - Fundação Padre Anchieta, 2005.

NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro**: matrizes, nostalgia, distopias. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NAGIB, Lúcia (org.). **O cinema da retomada**: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Ed. 34, 2002.

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

PELLEGRINI, Tânia. **Despropósitos**: estudos de ficção brasileira contemporânea. São Paulo: Annablume Fapesp, 2008.

PONTES, Heloisa. **Destinos mistos**: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-68). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos fracos**. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe A. De. (Orgs.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.

RIDENTI, Marcelo. Caleidoscópio da cultura brasileira (1964-2000), *in*: MICELI, Sérgio; PONTES, Heloisa (orgs.). **Cultura e sociedade**: Brasil e Argentina. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014. pp. 21-71.

SADER, Emir (org.). **10 anos de governos pós-neoliberais no Brasil**: Lula e Dilma. São Paulo: Boitempo; Rio de Janeiro: FLACSO Brasil, 2013.

SALLUM JR., Brasílio. **O impeachment de Fernando Collor**: sociologia de uma crise. São Paulo: Editora 34, 2015.

SALLUM JR, Brasílio.; CASARÕES, Guilherme Stolle Paixão e. O impeachment do presidente Collor: a literatura e o processo. **Lua Nova**, São Paulo, n. 82, 2011.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo**. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

SILVA NETO, Antônio Leão da. **Dicionário de filmes brasileiros**: longa metragem. São Bernardo do Campo, SP: Ed. Do Autor, 2009.

VILLALTA, Luiz Carlos. Carlota Joaquina, Princesa do Brazil - entre a história e a ficção, um "romance" crítico do conhecimento histórico, *in*: **Revista USP**, São Paulo, nº 62, p. 239-262, julho/agosto 2004.

WAISELFISZ, Julio Jacobo. **Mapa da violência IV**: os jovens do Brasil. Brasília: UNESCO, Instituto Ayrton Senna, Secretaria Especial dos Direitos Humanos, 2004.

XAVIER, Ismail. Corrosão social, pragmatismo e ressentimento - vozes dissonantes no cinema de resultados, *in*: **Novos estudos CEBRAP**, julho 2006, nº 75. pp. 139-155. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/nec/n75/a10n75.pdf>. Acessado em: 24 mai. 2017.

XAVIER, Ismail. O olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e a cifra da História em São Bernardo. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, n. 2, p. 126-138, dec. 1997. ISSN 2237-1184. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/13886/15704>. Acesso em: 17 apr. 2017.

ZALUAR, Alba. **A máquina e a revolta**: as organizações populares e o significado da pobreza. São Paulo: Brasiliense, 2000.

ARTIGOS DE JORNAIS E REVISTAS

AJZENBERG, Bernardo. Mão de Deus. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 30 ago. 2002. Brasil, p. 6.

ARANTES, Silvana. "Cidade de Deus" se paga antes da estréia. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 12 jul. 2002. Ilustrada, p. 4.

ARANTES, Silvana. Diretor enfrenta críticas e minimiza a sua pretensão. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 30 ago. 2002. Ilustrada, p. 3.

BENEDITA vê 'Cidade de Deus'. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 11 jul. 2002. B, p. 3.

BOSCOV, Isabela. Ao Deus-dará. **Veja São Paulo**, São Paulo, 28 ago. 2002, pp. 108-109.

BRASIL é vice-líder em número de desempregados, diz estudo. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 28 mai. 2002. Disponível em: <http://economia.estadao.com.br/noticias/geral,brasil-e-vice-lider-em-numero-de-desempregados-diz-estudo,20020528p30725>. Acessado em 22 mai. 2017.

BUTCHER, Pedro. Uma visão visceral da violência. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 20 mai. 2002. Caderno B, p. 7.

CINEASTA diz que investigação é 'censura'. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 30 ago. 2002. Cotidiano, p. 9.

COELHO, Marcelo. "Carlota Joaquina" debocha da história. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 15 fev. 1995. Ilustrada, p. 11.

CORTÊS, Celina. Regente na berlinda. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 18 jan. 1995. B, p. 1.

HAMBURGER, Esther. A disputa pelos pobres na TV. **Folha de S. Paulo,** São Paulo, 02 set. 2002. Ilustrada, p. 6.

JABOR, Arnaldo. Mulheres estão parindo um novo cinema. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 24 jan. 1995. Ilustrada, p. 7.

JABOR, Arnaldo. 'Cidade de Deus' desmascara nossa crueldade. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 27 ago. 2002. Caderno 2, p. 8.

LEÃO, Danuza. FHC vê "Cidade de Deus", mas não fala de eleição. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 12 ago. 2002. Brasil, p. 8.

LEITE NETO, Alcino. Violência se autojustifica em "Cidade de Deus". **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 18 mai. 2002. Ilustrada, p. 2.

LUNA, Fernando. Fernando Meirelles: o jardineiro fiel. **Trip**, São Paulo, n. 259, out. 2016. Disponível em: <http://revistatrip.uol.com.br/trip/entrevista-com-cineasta-fernando-meirelles-diretor-de-cidade-de-deus-e-das-olimpiadas-do-rio-de-janeiro-2016-nas-paginas-negras>. Acessado em 24 mai. 2017.

MERTEN, Luiz Carlos. 'Carlota' revê história com deboche. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 3 fev. 1995. Caderno 2, p. D8.

MERTEN, Luiz Carlos. Fernando Meirelles filma apartheid brasileiro. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 13 mai. 2002. Caderno 2, p. 5.

MERTEN, Luiz Carlos. Diretor de 'Cidade de Deus' não teme polêmica. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 30 ago. 2002. Caderno 2, p. 2.

PIRES, Paulo Roberto. MV Bill é mais consistente. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 02 set. 2002. Caderno B, p. 2.

PIZA, Daniel. Ao Deus-não-dará. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 15 set. 2002. Caderno 2, p. 3.

'TIMES' elogia 'Cidade de Deus'. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 22 mai. 2002. Caderno B, p. 3.

ZALUAR, Alba. A tese do gueto norte-americano. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 02 set. 2002. B, p. 2.

PROGRAMAS DE TELEVISÃO

FERNANDO MEIRELLES. **Sala de cinema**. São Paulo: SescTV. S/D. Programa de TV.

RODA Viva. São Paulo: TV Cultura. 8 set. 2008. Programa de TV.

SITES CONSULTADOS

A. F. Cinema e Vídeo: http://afcinema.com.br/

Adoro Cinema: http://www.adorocinema.com/

Agência Nacional do Cinema: http://www.ancine.gov.br

Banco Central do Brasil: http://www.bcb.gov.br

Casa de Cinema de Porto Alegre: http://www.casacinepoa.com.br/

Cidade de Deus (página oficial do filme): http://cidadededeus.globo.com/

Cine-PE Festival Audiovisual: https://cine-pe.com.br/

Copacabana Filmes e Produções: http://copacabanafilmes.com.br/

Drama Filmes: http://www.dramafilmes.com.br/

Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/

Globo Filmes: http://globofilmes.globo.com/

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística: http://www.ibge.gov.br

Plataforma Lattes: http://lattes.cnpq.br/

Memória Globo: http://memoriaglobo.globo.com/

O bom tempo: http://www.obomtempo.com.br/

Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual: http://oca.ancine.gov.br/

RioFilme: http://www.riofilme.com.br/

Wikipédia: https://pt.wikipedia.org

FILMES CITADOS (ORDEM ALFABÉTICA)

Amor, estranho amor (1982, Walter Hugo Khouri)
Amuleto de Ogum (1974, Nelson Pereira dos Santos)
Baile perfumado (1997, Lírio Ferreira e Paulo Caldas)
Bastidores (1990, Carla Camurati)
Bye bye Brasil (1980, Cacá Diegues)
Carlota Joaquina, princesa do Brazil (1995, Carla Camurati)
Central do Brasil (1998, Walter Salles)
Céu de estrelas, Um (1997, Tata Amaral)
Chatô - o rei do Brasil (2015, Guilherme Fontes)
Cidade de Deus (2002, Fernando Meirelles; Kátia Lund)
Copacabana (2001, Carla Camurati)
Corpo, O (1991, José Antonio Garcia)
Dama do lotação, A (1978, Neville D'Almeida)
Diários de motocicleta (The motorcycle diaries, Brasil/Chile/Canadá/Grã Bretanha/Argentina/EUA/Alemanha,/França, 2004, Walter Salles)
Domésticas, o filme (2000, Fernando Meirelles e Nando Olival)
Eternamente Pagu (1988, Norma Bengell)
Eu (1987, Walter Hugo Khouri)
Felicidade é... (1995, José Pedro Goulart, José Roberto Torero, Cecílio Neto, Jorge Furtado)
Ganga Zumba (1964, Cacá Diegues)
Grande arte, A (Exposure, Brasil/EUA, 1991, Walter Salles)
Homem que copiava, O (2003, Jorge Furtado)
Houve uma vez dois verões (2002, Jorge Furtado)
Invasor, O (2002, Beto Brant)
Kenoma (1998, Eliane Caffé)
Lamarca (1994, Sérgio Rezende)
Matadores, Os (1997, Beto Brant)
Memórias do cárcere (1984, Nelson Pereira dos Santos)
Menino maluquinho, O (1998, Frabrizia Alves Pinto e Fernando Meirelles)
Mulher fatal encontra o homem ideal, A (1987, Carla Camurati)
Narradores de Javé (2003, Eliane Caffé)

Navalha na carne (1997, Neville D'Almeida)

Noite vazia (1964, Walter Hugo Khouri)

Notícias de uma guerra particular (1999, João Moreira Salles e Kátia Lund)

Olho mágico do amor, O (1981, Ícaro Martins e José Antonio Garcia)

Orfeu do carnaval (1999, Cacá Diegues)

Poderoso chefão, O (The godfather, EUA, 1972, Francis F. Coppola)

Profissão: repórter (Professione: reporter, Itália/Espanha/França, 1975, Michelangelo Antonioni)

Quatrilho, O (1995, Fábio Barreto)

Que é isso companheiro?, O (1997, Bruno Barreto)

Rio 40 graus (1955, Nelson Pereira dos Santos)

Rio, zona norte (1957, Nelson Pereira dos Santos)

Super Colosso (1995, Luiz Ferré)

Terra estrangeira (1995, Walter Salles e Daniela Thomas)

Tieta do agreste (1996, Cacá Diegues)

Vidas Secas (1963, Nelson Pereira dos Santos)

Xica da Silva (1976, Cacá Diegues)

Xuxa e os duendes 2 (2002, Paulo Sérgio Almeida e Rogério Gomes)

QUADRO DE CINEASTAS DA GERAÇÃO RETOMADA (ORDEM ALFABÉTICA)

Nome	Local de nascimento	Ano de nascimento	Formação	Filme (ano de estreia)
A. S. Cecílio Neto	São João da Boa Vista/SP	1954	Engenharia	Felicidade é… (1995)
Aluizio Abranches	Rio de Janeiro/RJ	1961	Economia; Cinema	Um copo de cólera (1999)
Andrucha Waddington	Rio de Janeiro/RJ	1970	Publicidade (curso não superior)	Gêmeas (2000)
Arthur Fontes	Rio de Janeiro/RJ	1963	Administração	Traição (1998)
Arturo Uranga	Rosário/Argentina	1936	Arquitetura (não concluído)	Era uma vez (1994)
Aurélio Michiles	Manaus/AM	1953	Arquitetura	O cineasta da selva (1997)
Beto Brant	Jundiaí/SP	1964	Cinema	Os matadores (1997)
Beto Souza	Porto Alegre/RS	1961	Jornalismo; Audiovisual	Netto perde sua alma (2001)
Betse de Paula	Rio de Janeiro/RJ	S/D	Ciências Sociais	O casamento de Louise (2001)
Bia Lessa	São Paulo/SP	1958	Teatro (curso livre)	Crede-mi (1997)
Buza Ferraz	Rio de Janeiro/RJ	1950	Comunicação Social	For all, o trampolim da vitória (1998)
Cao Hamburger	São Paulo/SP	1963	Sem formação	Castelo Rá-tim-bum (1999)
Carla Camurati	Rio de Janeiro/RJ	1960	Teatro (curso livre)	Carlota Joaquina, princesa do Brazil (1995)
Cláudio Torres	Rio de Janeiro/RJ	1963	Comunicação Visual	Traição (1998)
Daniela Thomas	Rio de Janeiro/RJ	1959	História (não	Terra estrangeira

			concluído)	(1995)
Dany Roland	Buenos Aires/Argentina	1962	Música; Jornalismo (não concluído)	Crede-mi (1997)
David França Mendes	Rio de Janeiro/RJ	1962	S/D	2000 nordestes (2001)
Eder Santos	Belo Horizonte/MG	1960	Artes (não concluído)	Enredando pessoas (1995)
Eduardo Caron	São Paulo/SP	1960	Cinema	Terra do mar (1997)
Eliane Caffé	São Paulo/SP	1961	Psicologia; Cinema	Kenoma (1998)
Erik de Castro	Brasília/DF	1971	Cinema	Senta a pua! (2001)
Fabrízia Alves Pinto	Rio de Janeiro/RJ	1961	Teatro (curso livre)	Menino maluquinho 2 (1998)
Fernando Meirelles	São Paulo/SP	1955	Arquitetura	Menino Maluquinho 2 (1998)
Flávio Tambellini	São Paulo/SP	1952	Economia; Sociologia	Buffo & Spallanzani (2001)
Florinda Bolkan	Uruburetama/CE	1941	Sem formação	Eu não conhecia Tururu (2002)
Guel Arraes	Recife/PE	1953	Antropologia	O auto da compadecida (1999)
João Jardim	Rio de Janeiro/RJ	1964	Jornalismo; Cinema	Janela da alma (2002)
Jorge Furtado	Porto Alegre/RS	1959	Medicina; Artes Plásticas; Jornalismo (não concluídos)	Os sete sacramentos de Canudos (1994)
José Araújo	Miraíma/CE	1952	Sem formação	O sertão das memórias (1997)
José Pedro Goulart	Porto Alegre/RS	1959	Jornalismo	Felicidade é...

				(1995)
José Roberto Torero	Santos/SP	1963	Letras; Jornalismo; Cinema	Felicidade é… (1995)
Karim Aïnouz	Fortaleza/CE	1966	Arquitetura/Teoria Cinema (mestrado)	Madame Satã (2002)
Laís Bodanzky	São Paulo/SP	1969	Cinema	Bicho de sete cabeças (2001)
Lina Chamie	São Paulo/SP	1962	Música; Filosofia	Tônica dominante (2001)
Lírio Ferreira	Recife/PE	1965	Jornalismo; Cinema	Baile Perfumado (1997)
Lucas Amberg	Lages/SC	1967	Cinema	Caminho dos sonhos (1998)
Ludmila Ferolla	Rio de Janeiro/RJ	1961	Design Gráfico/Cinema	Anésia - um voo no tempo (2001)
Luiz Fernando de Carvalho	Rio de Janeiro/RJ	1960	Arquitetura; Letras	Lavoura arcaica (2001)
Luiz Villaça	São Paulo/SP	1965	Publicidade	Por trás do pano (1999)
Mara Mourão	Rio de Janeiro/RJ	1960	Comunicação; Cinema	Alô?! (1998)
Marcus Moura	Redenção/CE	1961	Cinema	Iremos a Beirute (1998)
Mauro Lima	São Paulo/SP	1967	Cinema (não concluído)	Loura incendiária (1996)
Mirella Martinelli	São Paulo/SP	1961	Cinema	Terra do mar (1997)
Monica Schmiedt	Não me toque/RS	1961	História; Arquitetura	Antártida, o último continente (1997)
Otto Guerra	Porto Alegre/RS	1956	Comunicação Social (não concluído)	Rocky e Hudson, os caubóis gays (1995)
Paulo Aragão	Rio de Janeiro/RJ	1960	Sem formação	Simão, o fantasma trapalhão (1998)

Paulo Caldas	João Pessoa/PB	1964	Jornalismo	Baile Perfumado (1997)
Ricardo Bravo	S/D	1945	Cinema	Oriundi (2001)
Ricardo Dias	São Paulo/SP	1950	Biologia; Cinema	No rio das amazonas (1995)
Roberto Santucci	Rio de Janeiro/RJ	1967	Cinema	Olé, um filme cabra da peste (2000)
Rosane Svartman	Memphis/EUA	1969	Cinema	Como ser solteiro (1998)
Sandra Werneck	Rio de Janeiro/RJ	1951	Psicologia (não concluído); Cinema (curso livre)	Pequeno dicionário amoroso (1997)
Sérgio Machado	Salvador/BA	1968	Jornalismo	Onde a terra acaba (2002)
Susana Moraes	Rio de Janeiro/RJ	1940	Teatro (curso livre)	Mil e uma (1995)
Talicio Sirino	Itambé/PR	1958	Cinema (curso livre)	Acerto final (1994); Fronteira sem destino (1995)
Tânia Lamarca	Florianópolis/SC	1959	Enfermagem (curso técnico)	Tainá - uma aventura no sul (2001)
Tata Amaral	São Paulo/SP	1960	Sem formação	Um céu de estrela (1997)
Toni Venturi	São Paulo/SP	1955	Cinema	O velho, a história de Luiz Carlos Prestes (1997)
Vicente Amorim	Viena/Áustria	1966	Publicidade	2000 nordestes (2001)
Walter Rogério	Avaré/SP	1946	Cinema	Beijo 2348/72 (1995)
Walter Salles	Rio de Janeiro/RJ	1956	Economia; Cinema	Terra estrangeira (1995)

FICHAS TÉCNICAS DOS FILMES

Carlota Joaquina, princesa do Brazil[230]

Duração: 100 minutos, colorido, 35 mm.

Data de lançamento: 04 jan. 1995.

Público total: 1.286.000[231]

Direção: Carla Camurati – Argumento: Carla Camurati e Angus Mitchell – Roteiro: Carla Camurati e Melanie Dimantas – Produção: Bianca De Felippes, Carla Camurati e Richard Luiz – Fotografia: Breno Silveira – Montagem: Cézar Migliorin e Marta Luz – Música: André Abujamra e Armando Souza – Som: Aloysio Compasso – Direção de arte: Tadeu Burgos e Emilia Duncan – Figurino: Tadeu Burgos, Marcelo Pies e Emilia Duncan – Edição de som: Virgínia Flores – Elenco: Marco Nanini, Marieta Severo, Ludmila Dayer, Antônio Abujamra, Maria Fernanda, Eliana Fonseca, Beth Goulart, Thales Pan Chacon, Brent Hieatt, Vera Holtz, Bel Kutner, Ney Latorraca, Aldo Leite, Norton Nascimento, Marcos Palmeira, Chris Hieatt, Carla Camurati, Eliana Fonseca, Maria Ceiça.

Cidade de Deus[232]

Duração: 130 minutos, colorido, 35 mm.

Data de lançamento: 30 ago. 2002.

Público total: 3.370.871[233]

Direção: Fernando Meirelles – Codireção: Kátia Lund – Roteiro: Bráulio Mantovani – Direção de fotografia: César Charlone, ABC – Montagem: Daniel Rezende – Direção de arte: Tulé Peake – Produtores: Andrea Barata Ribeiro, Maurício Andrade Ramos – Coprodutores: Walter Salles, Donald K. Ranvaud, Daniel Filho, Hank Levine, Marc Beauchamps, Vincent Maraval, Juliette Renaud – Produção executiva: Elisa Tolomelli, Bel Belinck – Música original: Antonio Pinto, Ed Cortes – Coprodução: Globo Filmes, O2 Filmes, Vídeo Filmes – Distribuição: Lumière – Elenco: Alexandre Rodrigues, Leandro Firmino da Hora, Seu Jorge, Matheus Nachtergaele, Phellipe Haagensen, Johathan Haagensen, Douglas Silva, Roberta Rodrigues.

---

[230] Fonte: MATTOS, Carlos Alberto. **Carla Camurati**: luz natural. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo : Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005. p. 303.

[231] Fonte: **Ancine**. Filmes brasileiros lançados – 1995 a 2015. Disponível em: <http://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/cinema/pdf/2102_0.pdf>. Acessado em 26 jun. 2017.

[232] Fonte: Globo Filmes. Disponível em: <http://globofilmes.globo.com/filme/cidadededeus/>. Acessado em 26 jun. 2017.

[233] Fonte: Ancine, op. cit.