CIDADE DE DEUS E CIDADE DOS HOMENS

pós-modernidade, exclusão social e novas tecnologias
na produção audiovisual brasileira

Por Luiza Cristina Lusvarghi

Tese apresentada à Escola
de Comunicação e Artes da
Universidade de São Paulo, para
obtenção do título de Doutor em
Ciências da Comunicação, na Área de
Estudos dos Meios e da
Produção Mediática.
Orientador: Prof. Dr. Luiz Fernando Santoro
São Paulo 2007

LUIZA CRISTINA LUSVARGHI

CIDADE DE DEUS E CIDADE DOS HOMENS
pós-modernidade , exclusão social e novas tecnologias, na produção audiovisual brasileira

Tese apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção da qualificação de doutorado em Ciências da Comunicação

Área de Concentração: Estudo dos Meios e da Produção Mediática
Linha de Pesquisa: Comunicação Impressa e Audiovisual
Orientador: Prof. Dr. Luiz Fernando Santoro

São Paulo, fevereiro/2007

Termos de Aprovação

Nome da Autora: Luiza Cristina Lusvarghi

Título: CIDADE DE DEUS E CIDADE DOS HOMENS

pós-modernidade, exclusão social e novas tecnologias, na produção audiovisual brasileira

Tese de Doutorado.

Presidente da Banca: prof. Dr. Luiz Fernando Santoro

Banca Examinadora:

_____

Prof. Dr. Marcos César de Paula Soares FFCLH USP

_____

Profª Dra. Maria Dora Genis Mourão ECA USP

_____

Dr. João Batista de Andrade Especialista

_____

Profª Dra. Anita Simis UNESP

Aprovada em :

_____/_____/_____

AUTORIZAÇÃO

Autorizo a divulgação do texto completo em bases de dados especializadas, bem como a reprodução total ou parcial, por processos fotocopiadores, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos.

Assinatura: _____
Luiza Cristina Lusvarghi

São Paulo, 6 de fevereiro de 2007.

AUTORIZAÇÃO

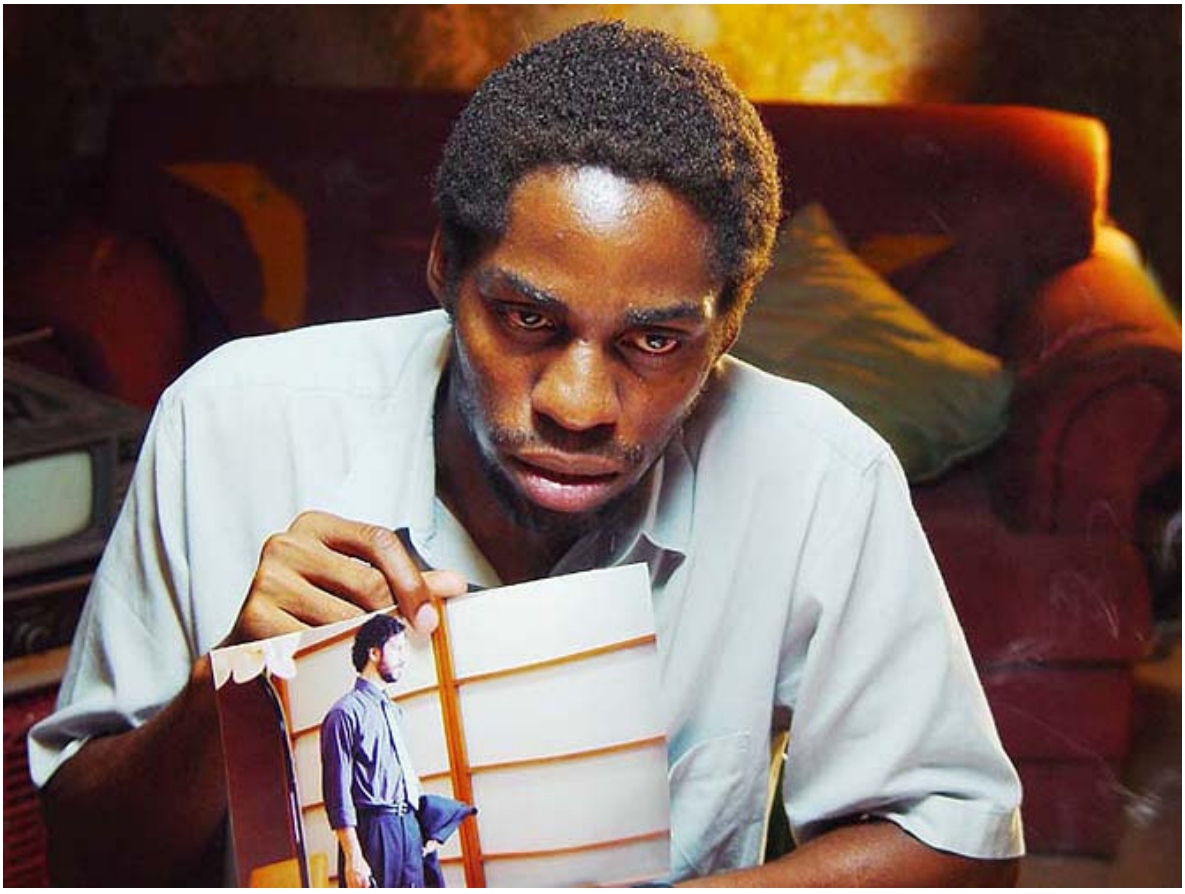
Eu, Luiza Cristina Lusvarghi, nacionalidade brasileira, jornalista, residente e domiciliada em São Paulo, Estado de São Paulo, na Rua Cristiiano Viana, 455, apto 93, portadora do documento de identidade 7.772.245-0. da SSP SP, inscrito no Caddastro de Pessoas Físicas do Ministério da Fazenda sob o nº 945.685.378-00, na qualidade de titular dos direitos morais e patrimoniais de autor que recaem sobre minha tese, intitulada "Cidade dos Deus e Cidade dos Homens, pós-modernidade, exclusão social e novas tecnologias na produção audiovisual brasileira", com fundamento nas disposições da Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, autorizo a Universidade de São Paulo a:

a) Por meios eletrônicos, reproduzi-la, em particular mediante cópia digital, apenas para armazená-la permanentemente na biblioteca digital de teses e dissertações da Universidade de São Paulo.
b) Colocá-la ao alcance do público por meios eletrônicos, em particular mediante acesso online pela web;
c) Permitir a quem a ela tiver acesso, por meios eletrônicos, em particular pela Internet, que a reproduza, dela extraindo cópia, gratuita ou onerosamente, a critério da Universidade de São Paulo, a receita líquida, ou seja, o resultado da subtração em que minuendo é a quantia a ser paga. Se onerosamente, repartir-se-á, meio por meio, entre mim e a Universidade de São Paulo, a receita líquida, ou seja, o resultado da subtração em que minuendo é a quantia paga por quem extrair a cópia, e subtraendo são as despesas de manutenção da biblioteca digital, na proporção da parte representada pela minha obra,

São Paulo, 6 de fevereiro de 2007. _____

Luiza Cristina Lusvarghi
luiza@aoficina.com.br
ECA USP Cidade Universitária Campus Armando de Salles Oliveira

Epígrafe



“O que vale é liberdade pra poder consumir. Essa é a verdadeira funcionalidade da democracia.” (*Dido, o sequestrador interpretado por Lázaro Ramos em “Quanto vale ou é por quilo”)*

Dedicatória

À Irmã Ruth, que me deu o primeiro cinema, *in memorian.*
Ao meu fillho Iuri e a todos que vieram ao mundo na década de 90.

Agradecimentos

Aline Arruda, Ângelo Masson, Antonio Leal, Assunção Hernandez, César Garcia Lima, Edson Cavalcante, Eduardo Benaim, Fátima Taranto, Flávia Arruda Miranda, Gisele Sayeg, Luciana Rangel, Luciano Maluly, Marçal Aquino, Marcus Vinícius das Neves, Maria do Rosário Caetano, Paulo César Bontempi, Talvani Lange, Terezinha de Jesus Vicente Ferreira, Valéria Guimarães.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

1. O ator Phellipe Haagensen, no papel de Benê, em “Cidade de Deus”. Imagem: César Charlone. Capa.
2. O ator Lázaro Ramos como Dido em “Quanto Vale ou é por quilo?”, imagem: Divulgação. Disponível em www.quantovaleoueporquilo.com.br Epígrafe.
3. Cena de Dadinho (Douglas Silva) e Benê (Michel de Souza) em “Cidade de Deus”. Imagens: César Charlone. ”, pág.7.
4. Cena de Seu Jorge, em “Cidade de Deus”, como Mane Galinha, à esquerda (César Charlone), e à direita, Fernanda Montenegro como Dora, em “Central do Brasil”. Imagens: Divulgação. Pág. 8
5. Imagem: Ralph Fiennes e Rachel Weisz, Oscar 2006 de Melhor Atriz Coadjuvante em “O Jardineiro Fiel”. Fonte: Divulgação. Pág. 27
6. Acima: O ator Douglas Silva, o Dadinho, em “Cidade de Deus”. Imagem: César Charlone. Abaixo, Cena de “Rio 40 Graus”, Imagem: Divulgação. Pág.49.
7. À esquerda, “Carandiru” o filme (Marlene Bérgamo), com Rodrigo Santoro (Lady Di) e Camilo Gero (Sem chance), e à direita, acima, cena de “Indulto de Natal”, de Carandiru Outras Estórias (Divulgação), com Aílton Graça, o Majestade. Pág. 74.
8. A atriz Leona Cavalli em “Contra Todos”. Fonte: Divulgação. Disponível em www.contratodos.com.br pág. 79.
9. Nós do Morro. Disponível em www.nosdomorro.org.br pág. 89;
10. Cena de “Ônibus 174”. Divulgação. Pág. 92
11. Imagens: Filmagens de cena inicial de “O Invasor” com o diretor Beto Brant e os atores Marco Rica e Alexandre Borges. Fonte: Divulgação/www.oinvasor.com.br Pág. 107.
12. Imagens: “Quanto vale ou é por quilo”? Fonte: Divulgação/www.quantovaleoueporquilo.com.br Pág. 122.
13. Imagens: à esquerda, Marcos Palmeira como Mandrake, e à direita, Jece Valadão, em seu último papel, o do bicheiro de “Filhos do Carnaval”. Fontes: Divulgação. Pág. 131
14. Imagem: a diretora Kátia Lund entre os atores de João e Bilu, no episódio de “Crianças Invisíveis” (2006). Fonte: Divulgação. Pág. 136.
15. Imagens: cenas do filme Antonia, com as quatro integrantes do grupo, e à direita, Negra Li com a pequena Natalie Cris no papel de Emília. Pág. 160.

LISTA DE SIGLAS E ABREVIAÇÕES

Ancinav – Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual
Ancine – Agência Nacional de Cinema
ARTV – Associação Brasileira de Roteiristas Profissionais de Tevê, cinema e outros meios de comunicação http://www.artv.art.br/ http://www.artv.art.br/
ARTV – Associação dos Roteiristas de Cinema e Televisão
Autores de Cinema – Associação Brasileira de Roteiristas de Cinema.
CAIC (Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica),
CDD – Cidade de Deus
CDH - Cidade dos Homens
CPC – Centros Populares de Cultura
DV – Digital Vídeo
Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes S/A
Funcine – Fundo Nacional de Cinema
GEIC (Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica
GEICINE- Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica
INC (Instituto Nacional de Cinema)
Ministério da Educação (MEC),
ONG – Organização não-governamental.
PCC – Primeiro Comando da Capital
SBT – Sistema Brasileiro de Televisão
Stand-up - Gravação, pelo repórter, no local do acontecimento para transmitir informações do fato a que ele não teve acesso. É usado quando a notícia que o repórter tem que dar é tão importante que, mesmo sem imagem, vale a pena.
UNE – União Nacional dos Estudantes.
WGA – Writers Guild of América (Associação de Roteiristas Americanos)

RESUMO

O sucesso internacional do filme “Cidade de Deus”, de Fernando Meirelles, que recebeu quatro indicações ao Oscar em 2004, e a polêmica gerada por esse fato, no Brasil, sobre questões de identidade cultural, e de representação das camadas populares no cinema e na televisão, suscitou a importância de um olhar mais aprofundado sobre a retomada da produção, no Brasil, na década de 90, sob a pós-modernidade e seus desdobramentos. O projeto envolvendo “Cidade de Deus” incluiu, ainda, um seriado na televisão, “Cidade dos Homens”, levando a periferia brasileira às telas de tevê. pela mão dos cineastas, em uma parceria com o maior grupo de mídia do País, a Rede Globo, e grupos internacionais, como a Miramax (Disney), através de leis de renúncia fiscal, de uma forma que jamais havia acontecido antes. O objetivo desta análise é avaliar as conseqüências desse processo para a produção cinematográfica brasileira atual, e o seu papel na pós-modernidade. As novas tecnologias de pós-produção exercem um papel importante na colocação dessa filmografia no mercado internacional, barateando os custos de uma produção e, ao mesmo tempo, criando novos conceitos de verossimilhança.

ABSTRACT

The international success of Fernando Meirelles's movie *Cidade de Deus* (City of God), which received four nominations for the Oscar in 2004, and the polemic generated by this fact in Brazil – about matters of cultural identity and representation of the lower class on movies and television – have raised the importance of a deeper look at the restart of movie production in Brazil in the '90s under postmodernism and its developments. The project involving *City of God* has also included a television series, *City of Men*, taking the Brazilian lower class to television screens with the hands of filmmakers in a partnership with the country's largest media group, Globo Network, and international groups such as Miramax (Disney) through tax waiving laws in a way never seen before. The aim of this analysis is to evaluate the consequences of this process to current Brazilian movie production and its role within postmodernism. The new postproduction technologies play an important role in placing this kind of filmography in the international market, cheapening production costs and, at the same time, creating new concepts of verisimilitude.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	**Pág. 01**
2. CIDADE DE DEUS E PÓS-MODERNIDADE NO BRASIL	**Pág. 08**
3 O POPULAR COMO FATOR DE IDENTIDADE: DE RIO 40 GRAUS A CDD	**Pág. 49**
4 A TECNOLOGIA DIGITAL E O REAL: A EDIÇÃO COMO ARTICULADORA DO DISCURSO	**Pág. 89**
5 O ESPAÇO AUTORAL NO CINEMA E NA TELEVISÃO	**Pág. 126**
6 CONCLUSÃO	**Pág. 165**
7 REFERÊNCIAS	**Pág. 169**

INTRODUÇÃO

Desde o início deste trabalho, a polêmica gerada pelo sucesso internacional do filme "Cidade de Deus", de Fernando Meirelles, lançado em 2002 no Brasil e em 2003 nos EUA, fazia crer na emergência de lançar um olhar mais aprofundado para este momento da nossa cinematografia e do mercado audiovisual. O filme - baseado num livro de ficção, "Cidade de Deus" - de Paulo Lins, e num curta – metragem, produzido para a televisão - baseado no livro "Palace II" - recebeu quatro indicações ao Oscar em 2004, logo após o êxito, obtido no Exterior, de Central do Brasil, feito inédito na história do cinema nacional.

Ao longo da pesquisa, ficou claro que esse caminho representava um recorte fundamental para entender as relações entre o processo mundial de globalização e a indústria de entretenimento local, o que levou a deixar de lado algumas outras obras de referência, no processo de internacionalização – seguindo, inclusive, a recomendação da banca examinadora, por ocasião do exame de qualificação – como "Central do Brasil" (1998), de Walter Salles, por entender que, embora dentro do mesmo movimento, são emblemáticas de tendências e estéticas diferenciadas. Por outro lado, obras como "O Invasor", "Quanto vale ou é por quilo" (2005), por exemplo, que dialogam, diretamente, com o mesmo tema - a exclusão social - foram mantidas como contraponto.

A década de 90 é o período de consolidação da Nova Ordem Mundial, logo após a queda do Muro de Berlim em 89, com o fim da Guerra Fria. O primeiro desdobramento importante se dá com a criação da União Européia, em 1992, surgida pela necessidade de fazer frente à hegemonia dos EUA sobre o mercado global.

A dissolução do conceito de estado-nação, a segmentação de mercados e a expansão dos conglomerados,através de franchising e da internet, com a criação da WEB em 90, requer produtos transnacionais que sustentem o império das grandes marcas. Se, por um lado, o modelo de estratégia de expansão expresso pelo *thinks globally, acts locally* [1] fortalece a indústria cultural de entretenimento - baseada no modelo da sociedade americana - por outro, acirra

[1] Pense globalmente, aja localmente, o slogan da globalização, adotado por várias empresas.

contradições entre modelos de desenvolvimento e padrões culturais, fazendo surgir, em contrapartida, cinematografias e modos de produção alternativos, quase como um reflorescimento do cinema, em países escandinavos - sobretudo na Dinamarca, onde nasce o movimento Dogma - na China, Coréia, Irã, Índia, Irlanda e na América Latina (México, Argentina).

Esses filmes são responsáveis por colocar em cena novas personagens, os excluídos sociais da sociedade de consumo global. Essa contrapartida é acompanhada, com interesse, por produtores internacionais, como se pode constatar pelas iniciativas, tais como a do Instituto Sundance, nos EUA - presidido pelo ator e produtor Robert Redford, apoiado por Miramax – e de grupos como o japonês NHK (Japan Broadcasting Corporation).

O crescimento de uma produção paralela à hollywoodiana, nos países asiáticos - a Bollywood - também se prepara para o contra-ataque, disputando um lugar ao sol que corresponda à sua fantástica produção. A Índia anunciou no início do 2007 planos para dobrar a sua participação na indústria cinematográfica global até o final deste ano, o que é um sinal da determinação do país de se firmar como uma potência não só econômica, mas também cultural. O governo, que pretende usar Bollywood para a construção de uma "potência suave" indiana, acredita que a indústria cinematográfica da Índia seja capaz de conquistar 5% do mercado mundial neste ano, em relação ao nível presente que, segundo as autoridades do país, é de cerca de 2%. Os especialistas do setor esperam que o número de telas na Índia aumente nos próximos cinco anos para 40 mil, e que o preço médio da entrada suba para US$ 2, em relação ao valor atual, que é de menos de US$ 1, à medida que os multiplexes digitalizados e dotados de ar-condicionado se espalhem pelo país.

A distribuição, contudo, permanece restrita ao país hegemônico e os critérios seletivos de exibição privilegiam obras que se adaptam aos padrões do mercado internacional, como ocorre com outros bens de consumo. Portanto, nada indica que não se trate apenas de um nicho, eventualmente aberto, por uma crise mundial de crescimento e por questões políticas, como a Guerra do Iraque.

Para compreender a inserção do Brasil nessa nova realidade mundial, era necessário retomar um pouco da história de resistência cultural, discutir as relações entre cineastas e Estado, e as políticas públicas para tal segmento, além

de entender os desafios que nos estão sendo apresentados, na pós-modernidade.

O primeiro capítulo, portanto, apresenta as relações do cinema com a internacionalização, e avalia a postura do Brasil diante do Oscar que, em tempos de globalização, e da sociedade internacional americana (JAMESON, 1999), adquire uma importância sem comparação em sua história. Festivais, como os de Cannes e Veneza, influenciados pela Nova Ordem Mundial, rendem-se às regras do mercado. Em Veneza, nossos filmes são acusados de serem excessivamente brasileiros. Cannes, por outro lado, assume uma postura antibelicista e elege Michael Moore e seu documentário Fahrenheit 9/11 – o segundo, na história do festival, em 50 anos (o primeiro foi Jacques Cousteau, com "The Silent World", em 1956, escolhido como melhor filme de 2004, numa atitude totalmente política).

Avaliar a questão do popular dentro de CDD e dessas produções do cinema nacional, além do papel que exerce neste processo a Rede Globo - o maior grupo de mídia nacional - é objeto do segundo capítulo. Na programação da televisão, as pessoas comuns figuram, na tela, para divertir o público, enquanto os programas jornalísticos distanciam-se, cada vez mais, dos extratos menos favorecidos da população, mesclando informação e entretenimento, com matérias de produção extremamente elaborada e ênfase na política oficial e no comportamento. A ausência de mecanismos de cobertura jornalística, que dêem voz às pessoas comuns, torna mais interessante a abordagem dessa filmografia.

Para aprofundar essa análise, é fundamental o levantamento de algumas questões, decorrentes da utilização da tecnologia digital, pelos filmes contemporâneos, que concorrem para uma outra percepção do real. Assim, o impacto dessas novas tecnologias, no discurso e no fazer cinematográficos, é tema do terceiro capítulo. Hoje, a partir de processos como a telecinagem, um filme pode ser tratado da mesma forma que uma imagem televisiva, o que acaba por aproximar as duas linguagens. Alguns recursos permitem, de fato, não apenas interferir na captação do real, mas modificá-lo completamente, de acordo com a demanda da produção, inserindo personagens onde antes não havia nada, trocando objetos de lugar, sem a necessidade de novos *takes*, e até mesmo

printando[2] – anglicismo que se consagrou ao lado de *cropar* – um negativo, o último pilar da fotografia obtida a partir de processo químico, enquanto documento do real. Este é o objetivo do terceiro capítulo, que vai tratar dessas questões, no âmbito mundial e nacional, e da parte que nos cabe, na divisão internacional da produção, inclusive a cultural, e enfrentar o modo como nossa particularidade se insere no conjunto.

As novas tecnologias digitais e o processo de confluência das mídias eletrônicas num mercado global, por ora sob a hegemonia da televisão, contribuíram para a elaboração de um novo conceito de real, estetizado, concorrendo para criar quase uma segunda natureza.

No quarto capítulo, são discutidos os desdobramentos dessa industrialização do cinema sob a globalização, através da discussão de questões como direitos autorais, o problema do autor, e as relações entre cinema e televisão. A telenovela deixa de ser o grande paradigma da ficção seriada, no País, e os seriados e sitcoms passam a lembrar os primórdios do cinema americano, sem falar de questões sobre a estetização da realidade, discussões que remetem à passagem do cinema mudo para o falado, quando, num primeiro momento, os técnicos prevalecem nos estúdios.

A preocupação em retratar a realidade do País não é nova, e o Cinema Novo fez dela um emblema, que ressurge, na geração atual de autores, desvinculada do compromisso ideológico-partidário, ainda que revele uma opção pelo oprimido – geralmente, o narrador ou a personagem principal da narrativa. O mais novo conflito trazido pela globalização, respaldado pelas novas tecnologias, é a questão autoral, crucial para a vitalidade dessa produção. A estandardização do modelo cultural, na globalização, acaba promovendo a mesmice - o que é fatal, para a obra de arte.

O fenômeno Cidade de Deus representa uma ruptura com o reflorescimento da nossa produção cinematográfica, conhecida como Cinema da Retomada, ao consolidar um processo de parceria com o maior grupo de mídia do País - a Rede Globo - e com grandes grupos de mídia internacional, inaugurando uma nova fase da dramaturgia televisiva, em nosso país, voltada para novas

[2] Printar, do inglês print, que significa imprimir, cropar, do inglês crop, que significa recortar, assim como deletar, do inglês delete, que significa apagar da memória do computador um dado, são termos em inglês, introduzidos ,pelo uso da informática, no processo de edição e pós-produção de TV e Cinema.

personagens sociais, rostos desconhecidos, da periferia. O projeto cinema se articula com a televisão, incorporando tradições sempre presentes em nossa literatura e no próprio cinema, notadamente o Cinema Novo, para defender um conteúdo nacional contra uma suposta invasão estrangeira, e promovendo o monopólio de poucos grupos, com destaque para a produtora 02.

O processo, além de elitizar os mecanismos de produção e divulgação, como sempre ocorreu com as telenovelas, incorpora as pessoas comuns e a periferia como consumidores ou como entretenimento para o público, numa política já adotada por programas como Big Brother ou Survivor.

Essa internacionalização, essencial para a sobrevivência, no mercado global, aparece, no Brasil, determinada pela influência da televisão, que surge como espaço de veiculação, determinadora de temas e conteúdo e como espaço para produção que influencia decisivamente o uso de novas tecnologias – como os conteúdos de *cross media* - e interfere no padrão estético adotado por essas narrativas.

A pesquisa privilegiou a análise descritiva de obras cinematográficas e televisivas selecionadas para este trabalho, bem como um levantamento histórico desse período. O cinema sempre foi o instrumento de dominação e de conquista mais utilizado, ao longo da história do capitalismo, desde o seu primeiro estágio - o do capitalismo de mercado - passando pelo capitalismo monopolista, até o presente momento, do capitalismo global. No Brasil, ele, particularmente, influenciou gerações de autores, cineastas e a própria linguagem da televisão. Na sociedade pós-moderna, ele é ainda, o instrumento privilegiado de expressão de uma ideologia de dominação, num mundo orquestrado pela televisão (JAMESON, 2002).

O processo de instituição de uma dramaturgia nacional, a partir da televisão, uma vez que não tivemos o desenvolvimento de uma indústria cinematográfica local forte, em função do próprio processo de dependência econômica do país ao capital estrangeiro, é, inicialmente, influenciado pelas referências do cinema, sendo distinto do processo europeu e mesmo do norte-americano, nesse sentido (MOYA, 2004).

Autores como Dênis Moraes, Roberto Schwarz e Octávio Ianni foram fundamentais para abordar a sociedade brasileira e a indústria cultural brasileira, na contingência da globalização.

Para analisar a articulação das imagens, tanto dos produtos idealizados para a televisão, desde videoclipes a minisséries, quanto para o mercado cinematográfico, foram empregados conceitos de autores ligados à teoria do cinema, uma vez que não existe consenso sobre a existência de uma teoria crítica para vídeo, como Andrés Bazin, Sergei Eisenstein, Jean-Claude Bernadet, Ismail Xavier. Os trabalhos de pesquisa abordando a natureza da formação cinematográfica e de televisão, quando pertinentes ao foco, são utlizados. Alguns historiadores também foram fonte de referência, em particular no último capítulo.

A pesquisa sobre as relações entre a imprensa francesa e o Cinema Novo, feita por Alexandre Figueirôa Ferreira em 1999, foi sensivelmente considerada neste trabalho. Segundo a obra, o Cinema Novo jamais teria alcançado tal repercussão internacional, sem o apoio e o reconhecimento da crítica francesa que via, nesse esse movimento, uma resposta às suas expectativas de engajamento, na renovação cultural do cinema de pós - guerra, preocupado em deter a “invasão americana” e ser instrumento de resistência, seguindo-se ao Neo-realismo italiano e à Nouvelle Vague francesa.

Essa produção, em parte espelhada pelo Brasil da Globo Filmes, mas também presente em produções independentes, retoma uma tradição do popular e do realismo em nosso cinema, ancorada na apropriação da linguagem televisiva e, por vezes, do telejornalismo. Muito distantes de propostas políticas e estéticas como as do movimento Cinema Novo, os filmes desse novo cinema, que obtêm reconhecimento internacional, estão cumprindo, em parte, uma demanda, característica do mundo sob a globalização, colocando, na tela, personagens da periferia e temas sociais.

Tragédias como as do 11 de setembro, conflitos étnicos e a iminência de uma Terceira Guerra Mundial vêm garantindo a esses filmes, documentais e de ficção, um espaço no circuito exibidor internacional. Além disso, ao olhar estrangeiro, excluídos como Madame Satã, do filme homônimo de Karim Ainouz, de 2002, produzido pela Vídeo Filmes, os detentos, do Carandiru, e os habitantes de Cidade de Deus, representam o exótico do paraíso perdido da Ilha de Vera

Cruz, que, ao imaginário europeu, circunscrevia o inferno (MELLO E SOUSA, 1986).

1 CIDADE DE DEUS E PÓS-MODERNIDADE NO BRASIL

Cena de Seu Jorge, em “Cidade de Deus”, como Mane Galinha, à esquerda, e à direita, Fernanda Montenegro como Dora, em “Central do Brasil”. Imagens: Divulgação.

O processo de ressurgimento de uma cinematografia nacional na década de 90, que ficou conhecido como Retomada do Cinema Brasileiro, assinala, também, a emergência de uma produção que procura aliar conteúdos nacionais e populares à capacidade de inserção, na indústria cultural globalizada e no mercado regional, buscando saídas para a estabilização de uma produção nacional. O primeiro sucesso de crítica[3] e de público é “Carlota Joaquina” (1995), de Carla Camurati, e o primeiro passo rumo ao mercado global é dado por “Central do Brasil” (1998) de Walter Salles, mas o filme que consolida um processo de internacionalização sob a pós-modernidade e traz novamente à cena o debate sobre a industrialização da produção nacional e identidade cultural, é “Cidade de Deus” (2002), de Fernando Meirelles e Kátia Lund.

As condições históricas para o surgimento de produções cinematográficas com essas características se dão com o fim da Embrafilme, em 1990, a empresa estatal que subvencionava o cinema nacional, extinta no primeiro dia de governo do presidente Fernando Collor de Mello; a aprovação da Lei 8.313/91 (Lei Rouanet)[4], de mecenato, e, depois, pela lei do Audiovisual, a 8.685/93, que é uma

[3] Na sessão de estréia do filme, contudo, conforme assinala o crítico Zanin Oricchio, o filme foi recebido com reservas, como uma excentricidade, ninguém imaginava que se tornaria um sucesso de público, pois filmes nacionais de época, ainda mais com aquela abordagem paródica da vida na corte brasileira nunca lograram êxito.

[4] A Lei de Incentivo à Cultura, a Lei Rouanet (Lei nº 8.313/91), é a lei que institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura - PRONAC, cuja finalidade é a captação e canalização de recursos para os projetos culturais. A edição da Lei n° 8.685, em 20 de julho de 1993, criou para a atividade audiovisual um mecanismo específico de incentivo fiscal. Sua ação veio a se somar aos mecanismos previstos na Lei de Incentivo à Cultura, que se aplicavam e continuam a se aplicar também à atividade audiovisual. Um projeto audiovisual pode, assim, beneficiar-se dos dois mecanismos concomitantemente, desde que para financiar despesas distintas. A íntegra dessas leia se encontra disponível no website http://www.cultura.gov.br/projs/projsc.htm, acessado em 23/02/2005, 22h32.

lei de incentivo, ambas de renúncia fiscal[5], aprovadas sob o governo de Itamar Franco[6]. Mais tarde, em 2001, a elas se somaria a regulamentação, pela Ancine, a Agência Nacional do Cinema, dos Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica - Funcines, conforme capitulo VII da Medida Provisória nº 2.228-1, de 6.de setembro de 2001.

No final do ano de 2006, a Lei que cria o Fundo Setorial do Audiovisual foi sancionada pelo Presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva, e passa a vigorar como Lei nº 11.437/2006, publicada no Diário Oficial da União do dia 29/12/2006[7].

A criação da produtora Globo Filmes, em 1998, o primeiro investimento de um grande grupo de mídia brasileiro - as Organizações Roberto Marinho - no segmento cinematográfico, vai se somar à nova realidade da produção cinematográfica nacional, criando uma condição mais permeável a parcerias com as *majors*[8] do que a estatal Embrafilme. A Globo Filmes atua, sempre, em parceria com várias produtoras, notadamente com aquelas que vieram da produção de programas de televisão e da publicidade, como a 02, a Videofilmes e a Conspiração. No contexto da produção de filmes e seriados, a parceria com a O2 vem se sobressaindo, primeiro com Cidade de Deus e Cidade dos Homens, e, agora, com Antonia, filme e série.

As novas tecnologias de pós-produção exercem um papel importante na colocação da nossa filmografia em plano de igualdade com a produção

---

[5] Há outras leis de incentivo que têm estimulado a produção cinematográfica, como a do ICMs no rio, o Pac em São Paulo, mas são leis estaduais e municipais.

[66] Atualmente existe ainda o Funcine, lançado pelo Banco do Brasil em março de 2005, mas que aparentemente não atraiu Por outro lado, o primeiro Funcine, lançado pelo Banco do Brasil em março, que corre o risco de ser único, já que não despertou interesse junto aos investidores pela concorrência das vantagens oferecidas pelos Certificados do Audiovisual da Lei do Audiovisual, conforme assinalado em artigo Cinema e o "choque de capitalismo", de Carlos Alberto Dória e Joatan Vilela Berbel, para a revista Trópico em http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2449,2.shlUOL acessado dia 16/01/05

[7] O conjunto de propostas que compõem a Lei nº 11.437/2006 institui, além do Fundo Setorial, novos mecanismos de fomento à atividade audiovisual e prorroga mecanismos já existentes, alterando a Lei nº. 8.685/93 (Lei do Audiovisual).
Uma das alterações na Lei do Audiovisual inclui um mecanismo substituto ao da Lei nº. 8.313/91 (Lei Rouanet), que expira em 31/12. A ANCINE chamou a atenção para o fato, ressaltando que o mecanismo se constitui em importante fonte de receita para o cinema nacional, com um aporte de recursos anual de cerca de R$40 milhões.

[8] Denominação dada às sete maiores companhias de cinema, sob a tutela da Motion Pictures Association of America, fundada nos Estados Unidos em 1922, e hoje presente no mundo inteiro através de seu braço internacional, a MPA. Foi responsável pela fundação da Motion Pictures Association of Science and Arts, uma associação de caráter não-profissional, composta hoje por 6 mil membros, promotora do Oscar, criada em maio de 1927. Cada indicado ao Oscar passa automaticamente a ser membro da Academia.

internacional, barateando os custos de uma produção e, ao mesmo tempo, criando novos conceitos de verossimilhança.

Logo depois da criação da Globo Filmes, surgiriam a SBT Filmes, a Band Filmes e a Record Filmes. O primeiro filme da SBT foi "Coisa de Mulher" (2005), em parceria com a Diler e Associados, responsável pelos filmes de Xuxa Meneghel, e parceira da Globo, e com a Warner[9]**.** Já a Record filmes estreou com "Eliana em O Segredo dos Golfinhos" (2005), parceria entre EMB Entertainment, Moonshot Pictures, Canal Azul, Fox Film do Brasil, Intercross e Rio Negro Producciones, distribuição da Fox Film do Brasil. A Band Filmes estreou com "Garrincha, a Estrela Solitária" (2003), estrelado por Taís Araújo e André Gonçalves, baseado na biografia escrita por Ruy Castro, co-produção da FAM Filmes e da Band Filmes. O filme, lançado em 2005, de modo geral, passou desapercebido. Nem SBT, Record ou Band, até o momento, conseguiram arranhar a performance da produtora Globo Filmes, no segmento. Sem dúvida, as parcerias internacionais da Rede Globo, aliadas ao fato de que ela continua a ser a maior emissora aberta em rede de cobertura nacional, contribui para o êxito. Prova disso é que Lauro César Muniz - um autor que foi da Globo e hoje é exclusivo da Record – anunciou, inclusive, a produção de um filme sobre Chiquinha Gonzaga para 2006, mas em parceria da Globo Filmes[10]

Além dos fatores acima, na década de 90, temos o reaquecimento do mercado exibidor, fenômeno que foi denominado, pela empresa de consultoria Filme B, sediada no Rio, como a "revolução multiplex", alusão à entrada das redes de exibição estrangeiras, no país, a partir de 1997, quando foi inaugurado o primeiro cinema desse estilo, no Brasil.

---

[9] Em um debate ocorrido num evento promovido pela Faculdade do Serviço Nacional de Apoio à Indústria e Comércio (Senac) em 2005, o representante da Warner no Brasil José Carlos de Oliveira, exortou as demais redes televisivas a seguirem o exemplo além de deixar claro a Warner tem interesse em investir em obras nacionais, e acompanhar o processo dos filmes em todas as etapas da produção, do roteiro ao lançamento.

[10] Com o título "Chiquinha Gonzaga" será musical no cinema, a matéria publicada por Laura Mattos, na Folha de S.Paulo, 17/01/2007 - 09h15 anuncia que a minissérie "Chiquinha Gonzaga" (1999), protagonizada por Regina Duarte na Globo, será transformada em um musical para os cinemas. O roteiro é de Lauro César Muniz, também autor da obra televisiva, e a produção, de Jorge Bodansky ("Iracema - Uma Transa Amazônica"). O filme sobre a vida da compositora carioca Chiquinha Gonzaga (1847-1935) terá "tratamento bem diferente da série" exibida pela Globo, segundo o autor. Apesar de Muniz ser agora contratado da Record, há negociação para que a Globo Filmes seja parceira do longa. http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u67623.shtml

O setor de exibição, depois de anos seguidos de fechamento de salas, voltou a investir no país. Apesar disso, temos, hoje, aproximadamente, 1.700 salas[11], frente às 3.556 existentes em 1977.

Os multiplexes, a maioria localizada em shoppings de cidades, com um mínimo de 500 mil habitantes, contribuíram para a melhoria da qualidade da projeção (tela, som, conforto das salas), mas elitizaram a ida ao cinema: - o preço da entrada, ao tornar-se quase o de um ingresso para o teatro, implicou, certamente, mudança de público-alvo. O preço do ingresso de cinema na década de 70 era, praticamente, o mesmo de uma passagem de ônibus, e, hoje, pode chegar a R$ 16, num multiplex. De qualquer forma, temos o crescimento, também, de empresas nacionais, como o Grupo Severiano Ribeiro, que se ampliou, e os Grupos Estação e Espaço, estes sempre aliados da produção nacional [12].

A criação da Agência Nacional de Cinema (Ancine) e a tentativa de posterior transformação dessa agência na Ancinav, ainda hoje sem regulamentação, completam o quadro favorável à internacionalização da cinematografia brasileira, mas, por outro lado, promovem a elitização e oligopolização da comercialização dessa produção, cada vez mais restrita a grandes grupos, o que faz surgir,na discussão sobre a regulamentação de um mercado para o filme nacional, novos patamares.

A regulamentação desse mercado permite que a produção cinematográfica volte a se reanimar, sustentada, em parte, pelas empresas e pelas grandes distribuidoras internacionais, bem como pela rearticulação do circuito exibidor do país. As leis de apoio favorecem, sobretudo, a elaboração de obras ligadas à promoção de astros globais e baseadas em livros consagrados, pois as empresas tendem a procurar roteiros e produções com perspectiva segura de retorno e boa acolhida de público. Essa tendência se acentua com a entrada da Globo Filmes,

---

[11] Dados extraídos de matérias publicadas pela Filme B e pelo Jornal da Mostra Internacional de São Paulo de 2005.

[12] Oriundos do movimento cineclubista carioca, sediado no cineclube Macunaíma, na ABI, partiram para empreedimento próprio, a princípio apenas uma sala, o Estação Botafogo, localizada ao lado da estação do metrô Botafogo, que, com o apoio do Grupo Unibanco, se expandiu por todo o país. Acabaram por separar-se ao longo da década de 90. O Estação detém uma distribuidora, o Espaço Unibanco se converteu somente em exibidor, sendo que seu diretor, Adhemar de Oliveira, mantém uma sociedade com Leon Cakoff, responsável pela Mostra de Cinema Internacional de São Paulo, o maior festival do país.

em 1998, no mercado. Os filmes em que a temática de exclusão social está presente é que vão, porém, atingir maior repercussão nacional e internacional, e estes, curiosamente, não representam a tendência majoritária da produção, embora sejam os mais expressivos e bem-sucedidos comercialmente, contribuindo para a elevação dos índices de público.

Ao mesmo tempo em que se consolida como expressão de uma cultura, com aceitação da crítica, do público e do mercado, pela primeira vez no país, o cinema nacional prescinde da relação com o público, uma vez que os filmes atuais se pagam na produção e não mais na bilheteria.

Atingir o seu público sempre foi um problema para o filme nacional. Inúmeros filmes jamais chegaram ao cidadão comum, por culpa maior dos grandes problemas de distribuição e exibição. Cedo, no Brasil, o mercado distribuidor e o exibidor seriam dominados pelas empresas estrangeiras (Salles Gomes, 1980). E não é apenas a falta de uma política pública favorável ao nosso mercado que concorre para isso, e sim a falta de estrutura do próprio país. No início do século, era comum a interrupção de uma sessão de cinema no Rio de Janeiro, a Cidade Maravilhosa, então capital federal, por falta de luz. Não é por acaso que o primeiro, dos inúmeros ciclos que o nosso cinema conheceu, a conseguir se estabilizar e apresentar uma produção contínua e estável é o Cinema Novo, que se forma no bojo dos anos JK, sob a gestão do presidente Bossa Nova, que promete "50 anos em 5", que fundou Brasília, e trouxe investimentos e capital estrangeiro, de forma maciça, para a nossa economia.

A abertura ao capital estrangeiro e o processo de industrialização do país também vão colaborar para a instituição da primeira grande rede nacional de televisão – a Rede Globo – que consegue manter uma cobertura e distribuir sua programação em todo o território nacional. O grupo foi a primeira rede de tevê a conseguir expandir-se nacionalmente – a primeira tentativa coube à Rede Tupi, seguida da Rede Excelsior[13] - graças a um acordo com um grande grupo

[13] A Rede Excelsior pertencia às Organizações Vitor Costa, proprietárias da TV Paulista, canal 5 de São Paulo (mais tarde adquirido pela Rede Globo). A posse de mais de um canal de TV, inaugurado a 9 de julho de 1960, por um mesmo grupo não era proibida pelas leis da época. O grupo, que também era dono da ''Rádio Excelsior', vendeu a concessão a um grupo de empresários liderados pela família Simonsen, dona, entre outras 41 empresas, da Panair do Brasil, a maior empresa de aviação do país, antes de decidir o que faria com o canal. A concessão foi adquirida por 80 milhões de cruzeiros, valor extremamente elevado para a época. Com uma programação centrada em jornalismo, séries e filmes estrangeiros, concorria com a Rede Tupi, a TV Paulista, a Rede Record e a TV Cultura. Distinguia-se de

estrangeiro, o famoso Acordo Time-Life. As Organizações Roberto Marinho, que possuíam o jornal O Globo, dentre outros negócios, obtiveram sua concessão, ainda sob o governo JK. O referido acordo com o grupo norte-americano Time-Life[14], detentor do controle sobre a empresa, foi assinado apenas em 1962. O acordo feria a legislação da época, que proibia a associação de um grupo de radiodifusão de sistema aberto a um grupo internacional. Mesmo hoje, com a mudança do artigo 222, aprovada somente em 2003, essa participação se restringe a 30% do montante do capital, e assegura que o domínio de conteúdo deve estar com o proprietário brasileiro[15].

O investimento do Time-Life na rede, que hoje seria estimado em aproximadamente 25 milhões de dólares, foi fundamental para que a Globo se tornasse, em 1970, o nosso primeiro grande grupo televisivo, posição que ela nunca mais deixou de ocupar, ao longo de seus 50 anos de existência.

1.1 Das relações entre cinema e televisão

No Brasil, o cinema nacional jamais contou com o apoio da televisão, quer na distribuição, quer na produção ou lançamento, a exemplo do que ocorreu nos Estados Unidos, Inglaterra, Itália, França. A criação da Globo Filmes, em 1998, foi a primeira grande iniciativa de um grupo de mídia do setor, nesse contexto.

A primeira investida dos cineastas na televisão se deu com o Globo Repórter, em 1971, programa patrocinado pela Shell que pretendia produzir 24 documentários e que contava com uma equipe de cineastas – Eduardo Coutinho[16] (como roteirista), Paulo Gil Soares, João Batista de Andrade, Fernando Pacheco

---

suas concorrentes por ter criado a primeira grade da televisão, por utilizar o videoteipe, e em 1962, por transmitir, em cores, sob o sistema NTSC.

[14] O grupo ainda existe e pertence à holding Time Warner, a primeira do mundo. Trata-se de uma divisão que trabalha com a comercialização de CDs, vídeos. O Time-Life, recentemente, adquiriu participação na Editora Três, proprietária da revista Istoé.

[15] A Proposta de Emenda Constitucional (PEC 455) sobre a abertura da mídia ao capital estrangeiro que tinha sido aprovada, foi apresentada em 1995 e ficou parada durante muito tempo. Recomeçou a tramitar em 2000 por pressão de vários grupos, leia-se Abril, Record, SBT, Evangélicos, sempre com oposição da Globo. Entre 99, e 2000 a Globo se opôs tenazmente à aprovação dessa PEC. Na virada de 2000 para 2001, quando se configurou a crise da Globo, especialmente pelos insucessos empresariais no segmento de TV a cabo, a Globo resolveu apoiar.

[16] Escolhido pelo CPC da UNE para dirigir o próximo longa após Cinco Vezes Favela, Coutinho propõe a realização de um longa em ficção sobre a vida de João Pedro Teixeira (após a recusa de João Cabral de Melo Neto de transformar em filme os poemas O Rio e Morte e Vida Severina) dando início ao projeto de Cabra Marcado para Morrer, ainda na versão ficção.

Jordão, Washington Novaes e colaboradores como Hermano Pena, Jorge Bodansky, Oswaldo Caldeira, Gregório Bacic, Alberto Salvá, Leon Hirszman, dentre outros, boa parte deles militantes dos CP, os Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes (UNE). Com tal estrutura, o projeto produzido fora de Central Globo de Jornalismo, pela produtora Blimp Filmes, com média - metragens filmados em 16mm e temas polêmicos, ostentava uma estética suja, contrastando com mundo edulcorado das telenovelas. O formato documentário acabaria perdendo espaço para o padrão global de qualidade, então sob o controle do Grupo Time-Life. Os 24 documentários iniciais foram reduzidos a 20. Finda a parceria com a Shell, o programa teria uma segunda fase, mais estritamente jornalística, passando a contar com José Hamilton Ribeiro, então repórter da revista Realidade. Foi uma experiência pioneira para a televisão, veículo sempre desprezado pela intelectualidade. Clark tinha sonhos grandiosos e já sonhava em produzir filmes naquela época, conforme relato de Paulo Gil a Paula Muniz, em artigo publicado a 13 de agosto de 2001 no www.mnemocine.com.br/aruanda.

A censura era a grande inimiga do programa que abordava o comportamento social, crimes como o de Doca Street, e para driblar a censura, a ecologia era também uma estratégica saída: o Globo Repórter foi o iniciador de programas ecológicos, o popularizador da palavra Ecologia e das expressões Meio-Ambiente e Eco-Sistema. O formato documentário se estenderia até 1983. A alegação para acabar com aquele formato era de que o programa precisava ficar mais jornalístico. Havia, ainda, problemas relacionados às atividades sindicais e políticas do chefe de redação, Fernando Pacheco Jordão, amigo de Vladimir Herzog, morto em 1975 pela repressão, com quem trabalhou no famoso núcleo de telejornalismo da TV Cultura , formado entre a década de 60 e 70, e que criou o programa “A hora da Notícia”, em 1972. O núcleo, de que fazia parte o cineasta João Batista de Andrade, introduziu o conceito de “Povo Fala” no telejornalismo brasileiro (ANDRADE, 1998). Durante o período de reformulação, o "Globo Repórter" ficou fora do ar por, aproximadamente, três meses e passou a ser dirigido por Robert Feith, que representava o padrão jornalístico criado sob a orientação do grupo Time-Life, vindo de Londres para a tarefa..

Muito mais tarde, “Dias Melhores virão”, (1989), de Cacá Diegues, estrelado por Marília Pêra, teve sua estréia em rede nacional na televisão, na Rede Globo. A ele se seguiu “Veja esta canção” (1994), co-produção da Artefilmes com a TV Cultura, composto de quatro episódios, com roteiros assinados e protagonizados por elenco global, considerado o primeiro telefilme brasileiro, do mesmo cineasta.

“Canudos”, de Sérgio Resende, com roteiro de Paulo Halm, foi a maior bilheteria dos filmes nacionais em 1997, e o primeiro a ser exibido em formato de minissérie, em quatro capítulos, na televisão brasileira, ainda na Rede Globo.

A criação da Globo Filmes, divisão da TV Globo estruturada na gestão de Marluce Dias da Silva, faz parte de uma campanha em defesa de um conteúdo nacional, aliada à estratégia de atuação da Rede Globo, iniciada com a NET, em meados de 1990, para fazer frente ao Grupo Abril, introdutor do sistema de televisão a cabo, no país, com a TVA.

A estratégia se evidencia em quatro grandes iniciativas: o Canal Brasil, o projeto Brasil Total, o merchandising social e a exposição de fotografias “Brasil a gente se vê por aqui”.

A exposição, registrando a presença da TV no cotidiano brasileiro, que circulou por vários shoppings no primeiro semestre de 2004, foi complementada por uma campanha institucional, veiculada entre novembro de 2003 e março de 2004, composta por 12 anúncios de 30 segundos, com depoimentos de políticos e artistas sobre a importância da TV Globo na vida social e cultural do Brasil.

O canal de TV paga, Canal Brasil, fundado em setembro de 1998, ano da criação da Globo Filmes, é resultado de uma joint-venture entre a Globosat (divisão de TV por assinatura das Organizações Globo) e o Grupo Consórcio Brasil, formado pelos produtores e cineastas Luiz Carlos Barreto, Zelito Viana, Marco Altberg, Aníbal Massaini e Roberto Faria.

O programa Brasil Total - desenvolvido pela atriz Regina Casé e pelo antropólogo Hermano Vianna - começou a ser implantando em dezembro de 2002, com o objetivo de incorporar produções regionais, independentes, ao Fantástico e a outros programas jornalísticos e ficcionais, sendo o mais recente deles “Central da Periferia”.

A intensificação do merchandising social, em parceria com a Comunicarte, estimulando a divulgação de informações e a realização de campanhas, consideradas de interesse nacional, no interior dos programas ficcionais, não se faz sentir somente nas telenovelas: a campeã de inserções em 2001 foi a ficção seriada Malhação (SCHIAVO, 2002[17]), voltada para o público adolescente, também disputado por Cidade dos Homens. As novelas do mesmo período registram números extremamente inferiores – "Uga Uga" (2), "Laços de Família" (22), "Um Anjo Caiu do Céu" (13), sendo que as novelas de época não se prestam a este tipo de ação. Todas essas iniciativas só vêm reforçar esse seu novo papel político dentro de um cenário globalizado.

> Do ponto de vista político, a Globo Filmes representa dois movimentos paralelos: o de antecipação (tomar a iniciativa da abertura à produção independente, da regionalização da produção e da co-produção de longas para cinema antes que tais medidas sejam regulamentadas) e o de intervenção (controlar, na medida do possível, a produção audiovisual e o cinema brasileiro, tanto do ponto de vista de conteúdo como do ponto de vista estético, caso a parceria com outros produtores se torne obrigatória e caso, também, seja estabelecida uma cota de tela para a exibição de longas-metragens nacionais na televisão aberta).
> Do ponto de vista econômico, a Globo Filmes é um empreendimento que não está voltado para o lucro imediato – o que só reforça seu papel político. A partir do momento em que se associa à maior parte dos filmes como co-produtora, a Globo passa a ser uma das últimas parceiras a receberem dividendos, uma vez que cerca de 50% da receita obtida fica com o exibidor, cerca de 25% com o distribuidor (ou até cobrir os altos custos de P&A, ou seja, cópias e publicidade, que são altíssimos), e os outros 25% (depois de cobertos os custos de P&A) são repartidos entre os produtores e co-produtores. (BUTCHER, A dona da história: Origens da Globo Filmes e seu impacto no audiovisual brasileiro / Pedro Butcher. Rio de Janeiro: UFRJ, Escola de Comunicação, 2006, pág.102).

A supremacia da Globo Filmes, na escalada rumo ao mercado internacional, por sua capacidade de articulação, como o maior grupo de mídia do país[18], suscita o receio de que se reproduza, no cinema nacional, o que já ocorre no mercado televisivo nacional, com a teledramaturgia global e mesmo com o jornalismo: – o monopólio de um grande grupo nacional sobre os demais e, desta vez, em consonância com o capital internacional, apoiado por uma política pública não-intervencionista e neoliberal, o que não chega a ser, exatamente, a garantia da consolidação de um mercado, para o filme nacional.

---

[17] Schiavo é diretor da Comunicarte.

[18] Oficialmente, a primeira holding a se estabelecer legalmente permanece sendo o Grupo Abril, mas o faturamento das Organizações Marinho, que detém o único canal de cobertura nacional, é superior.

O filme “Cidade de Deus”, inicialmente, não contou com o apoio da Globo Filmes, que considerava o projeto arriscado. Ao se associar a um projeto, a Globo Filmes não investe recursos próprios, para financiar a produção, preferindo oferecer espaço em mídia, no momento do lançamento (BUTCHER, 2006). Esse espaço em mídia não é livre de custos para o produtor, mas é bastante reduzido, através de descontos. Dependendo da percentagem da participação da Globo Filmes, no contrato – e também das intenções do distribuidor, que investirá em número de cópias e terá as outras despesas de lançamento –, o espaço em mídia pode ser maior ou menor. O certo é que, a partir dessa parceria, o filme vai contar com a estrutura nacional da emissora para sua promoção tanto nos formatos tradicionais (anúncios e spots de TV), como na chamada cross media (citação e promoção nos programas, novelas e em programas de variedades ou mesmo pauta de reportagens e entrevistas nos programas jornalísticos)

Esse sistema permite a adesão da Globo Filmes, a um projeto, em qualquer uma de suas fases de realização. Foi o caso de “Cidade de Deus”. O contrato com a Globo Filmes só foi efetivado quando o filme estava praticamente pronto, mas “Cidade de Deus” foi um dos filmes que mais recebeu apoio de mídia, em todos os seus formatos, no momento de seu lançamento.

A 02, produtora de Meirelles, investiu 2 milhões de reais no filme. Seu lançamento foi cercado de forte esquema publicitário. Idealizado não apenas como filme de longa-metragem, mas também como ficção seriada, com “Cidade dos Homens” – chegou à quarta temporada com projeto de se tornar um filme. O filme “Carandiru” segue a mesma trajetória, mas a ficção seriada “Carandiru, outras estórias”, exibida pela rede Globo, não atinge o mesmo sucesso da anterior, embora, de toda forma, aponte uma tendência, presente nos outros núcleos da emissora, de modo inverso: – as minisséries acabam por se converter, todas, em filmes. Em 2007, será lançado o filme baseado na série “Cidade dos Homens”, dirigido por Paulo Morelli da 02, e roteirizado por Bruno Mantovani, o mesmo roteirista de “Cidade de Deus”.

Em meados de janeiro de 2006 foi lançado “A Grande Família”, seriado baseado em proposta original do dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha., que pretendia ser uma sátira aos enlatados norte-americanos do gênero, com

famílias nos moldes do "*american way of life",* gerados nos anos dourados do capitalismo norte-americano, a década de 50.

Nenhuma das minisséries transformadas em filmes, entretanto, logrou o êxito de *"*Cidade de Deus" e "Cidade dos Homens", na televisão. O filme "Carandiru", que apostou na mesma fórmula de seu antecessor, não suscitou polêmicas e pesquisas acadêmicas como "Cidade de Deus", uma aposta que parecia quase certa pela trajetória de seu criador, o cineasta argentino radicado no Brasil Hector Babenco, consagrado no Exterior com o filme "Pixote: A Lei do Mais Fraco" (1981), que lhe abriu as portas para "O Beijo da Mulher Aranha" (1985), tendo conquistado o Oscar de melhor ator para William Hurt[19], mas que não era considerado um filme brasileiro.

A Rede Globo tentou, com Babenco, suscitar o mesmo êxito de Meirelles, mas a série "Carandiru – Outras Estórias", baseada no filme, não obteve do público a mesma reação de "Cidade dos Homens*"*.

O cinema, como ficção seriada, é um processo comum na cinematografia mundial e, particularmente, na norte-americana, que sempre se valeu dela como fórmula eficaz de entretenimento e mesmo como recurso para teste de produtos. O canal da Warner, a HBO, que no Brasil está no ar via NET, tem vários teleplays e vê neles uma forma de testar um novo diretor ou produto. As trilogias – Star Wars, Missão Impossível, Senhor dos Anéis – lembram os antigos seriados que, no Brasil, eram assistidos nos cinemas. Alguns seriados se converteram em filmes, sobretudo aqueles baseados em personagens das HQ – Batman, Homem-Aranha, Tarzan e Fantasma.

Sobretudo com a globalização, a indústria americana vem apostando novamente em filmes seriados de aventuras ou ficção científica, como ocorreu com a trilogia "O Senhor dos Anéis", produzida pela Time Warner, grande vencedora do Oscar 2004, ainda que as últimas premiações da Academia tenham demonstrado uma preferência por "filmes de autor". No Brasil, foi a Globo Filmes

[19] O filme ganhou o Oscar de Melhor Ator (William Hurt), além de ter recebido outras 3 indicações: Melhor Filme, Melhor Diretor e Melhor Roteiro Adaptado. Recebeu ainda 4 indicações ao Globo de Ouro: Melhor Filme, Drama, Melhor Ator de Drama (Raul Julia e William Hurt) e Melhor Atriz Coadjuvante (Sônia Braga). - Ganhou o Prêmio de Melhor Ator (William Hurt) no Festival de Cannes. E um prêmio especial do Independent Spirit Awards. O ator Burt Lancaster, que recebeu um agradecimento especial ao término dos créditos finais, foi quem iniciou o projeto, quando ainda tinha o nome "Molina" como título provisório.

quem introduziu essa relação, a partir da criação da produtora e do programa "Brava Gente[20]" que, de certa forma, serviu como ensaio, para esse novo formato.

O cenário privilegiado de "Cidade de Deus" e "Carandiru" é a periferia dos grandes centros urbanos e suas personagens principais são pessoas marginalizadas - presidiários, traficantes, travestis, desempregados, aposentados - todos em conflito com a cidade global, a cidade do poder. O slogan da homepage da produtora Globo Filmes fala em "um cinema com a alma do Brasil"

As produções baseadas em seriados para a televisão, como o filme do Casseta e Planeta e "Os Normais", baseado no seriado homônimo não tiveram a mesma repercussão internacional, nem mesmo regional, dos filmes "populares e realistas" que ilustram a alma do Brasil. O último investimento nesta seara é o filme sobre o sitcom "A Grande Família", que acaba de ser lançado, sob críticas não muito favoráveis.

1.2 Oscar: entre o não ser e ser outro

O Oscar é uma premiação instituída pelo mercado em 16 de maio de 1929, início da era dos filmes falados, voltada para o mercado norte-americano, que com a globalização e a conseqüente hegemonia dos Estados Unidos sobre a economia mundial, adquiriu uma importância ainda maior. Atualmente, mesmo festivais como Cannes e Veneza não se furtam à sua influência. Dentre os filmes brasileiros indicados ao Oscar, temos "O Pagador de Promessas", 1962, como Melhor Filme Estrangeiro, produzido pela Vera Cruz, os estúdios que simbolizaram a nossa tentativa em reproduzir Hollywood, e depois somente "O Quatrilho", da Globo Filmes, 1996, como Melhor Filme Estrangeiro, seguido de "O Que É Isso Companheiro?", em 1998, Melhor Filme Estrangeiro, até chegar a "Central do Brasil", 1999, Melhor Filme Estrangeiro e Melhor Atriz para Fernanda Montenegro, e "Cidade de Deus", em 2004, por Melhor Roteiro adaptado, Melhor Diretor, Melhor Fotografia e Melhor Edição. O filme "Diários de Motocicleta", de 2005, não foi considerado suficientemente "nacional" (foi produzido por Robert

[20] 'Brava Gente' foi lançada pela Globo como especial de final de ano de 2000. A boa audiência convenceu a cúpula da emissora a transformar os especiais em série. O programa, que não foi muito bem sucedido no primeiro semestre de 2001, quase foi cancelado no segundo, quando se recuperou no Ibope explorando humor e erotismo.

Redford e Walter Salles) para concorrer como filme estrangeiro, mas levou Melhor Canção, “Al Otro Lado Del Rio”, do músico uruguaio Jorge Drexler.

A lista dos filmes brasileiros indicados para concorrer ao Oscar na categoria de filme estrangeiro inclui, por ordem cronológica ascendente, “Orfeu” (Globo Filmes), 2000; “Eu, Tu, Eles” (Conspiração), 2001; “Abril Despedaçado” (Videofilmes), 2002; “Cidade de Deus” (02, Videofilmes, Globo Filmes), 2003; “Carandiru” (HB, Globo Filmes), 2004; “2 Filhos de Francisco” (Conspiração, Globo Filmes), 2006, e “Cinema, Aspirinas e Urubus”, 2007 (Rec/Dezenove).

Para concorrer ao Oscar, um filme deve ser indicado pelo seu país. No Brasil, quem organiza essa comissão é o Ministério da Cultura, o Minc. Em 2005, pela primeira vez, a comissão de seleção foi composta exclusivamente por jornalistas da área. Os critérios incluíam não somente qualidade de produção, mas condições de participação no mercado internacional. Em 2006, o filme “Dois irmãos”, de Maria Lucia Murat, foi voto vencido pela esmagadora maioria que elegeu “2 Filhos de Francisco” para disputar o prêmio, na categoria de melhor filme estrangeiro.

No ano anterior, a co-produção selecionada foi “Diários de Motocicleta”, de Walter Salles, produzido por Robert Redford, considerado pela comissão do Oscar como um filme que não poderia ser caracterizado como brasileiro, sendo excluído do prêmio de melhor filme estrangeiro[21]. O filme “2 Filhos de Francisco”, que narra a trajetória da famosa dupla de cantores Zezé de Camargo e Luciano, o primeiro longa-metragem de Breno da Silveira, da produtora Conspiração, foi considerado pela crítica em geral como um filme ingênuo e sensível, que fala de exclusão social e do Brasil regional de uma forma universal, capaz de sensibilizar os membros da Academia, conhecidos pela aversão a roteiros sofisticados, polêmicos e realistas, e sem o inconveniente de levar às telas a miséria e a violência de “Cidade de Deus”, seguramente, um ponto desfavorável que concorreu para a não aceitação do filme.

A premissa se revelou falsa. Sucesso no Brasil inteiro, “2 Filhos de Francisco” arrastou muito mais público aos cinemas do que o filme de Meirelles e

[21] No ano seguinte, a Academia repetiria o feito vetando o candidato italiano por considerá-lo insuficientemente italiano,. A Academia rejeitou "Private", de Saverio Costanzo, porque o filme, cujos diálogos são em árabe, hebraico e inglês, não é "predominantemente" italiano, segundo nota divulgada pela AFP, http://globofilmes.globo.com/ acessado em 29/10/05 às 13h29.

Lund, vendeu cd e dvd, mas passou longe do crivo da Academia. E “Cidade de Deus”, que não concorreu como melhor filme estrangeiro, seria indicado para concorrer com produções do mercado norte-americano, graças ao lobby da poderosa Miramax, a distribuidora pertencente à Disney, naquele período, ainda sob o comando de seus fundadores, os Irmãos Weinstein.[22]

O filme “Central do Brasil” (1998), de Walter Salles, foi o primeiro, no movimento conhecido como Cinema da Retomada, a se destacar perante a crítica e o mercado mundial, com indicações ao Oscar de melhor filme estrangeiro e de melhor atriz, para Fernanda Montenegro, indicação inédita na história da premiação nesta categoria – uma atriz estrangeira de uma produção que não concorreu na categoria principal. O fato deu origem a uma comoção nacional que lembrava as Copas do Mundo, reabilitando a auto-estima nacional e o nosso cinema.

O sucesso internacional do filme deve muito à associação entre uma grande produtora de televisão e vídeo publicitário – a carioca Videofilmes, dos irmãos Salles – com o produtor Arthur Cohn, colaborador de Vittorio De Sica, em seus últimos cinco filmes, e único produtor independente a vencer seis Oscars, e a Miramax, braço da segunda maior holding de mídia mundial, a Disney Inc. A fita foi distribuída pela Sony Pictures, mas chegou ao Oscar pela parceria entre Cohn e a Miramax.

Entretanto. o marco que assinala o início de um novo momento do cinema nacional é, sem dúvida, o longa-metragem "Cidade de Deus" (2002) também resultante de uma parceria entre a Videofilmes, a 02 e a Globo Filmes, o braço cinematográfico do nosso maior grupo de mídia, criado em 1998, e à Miramax. Sua posterior indicação ao Oscar, marcada pela polêmica sobre o surgimento de uma “cosmética da fome”, alusão irônica ao manifesto de Glauber Rocha , e posteriores discussões sobre a existência de uma estética publicitária em nosso cinema, assinala o início do pensar a produção nacional, definitivamente, sob a ótica da globalização.

---

[22] Em 2004, a grande vencedora do Oscar foi a Time Warner, com 13 premiados. Após toda polêmica envolvendo a distribuição de “Fahrenheit 11 de Setembro”, de Michael Moore, nos Estados Unidos, um filme anti-Bush, Disney e Miramax romperam a parceria. Os Irmãos Bob e Harvey Weinstein venderam a marca, criada por eles, para a Disney. Conhecidos por estratégias violentas de marketing, eles foram responsáveis, entre outros sucessos, pelo êxito mundial de “Pulp Ficction”, de Quentin Tarantino, apostando sempre em roteiros polêmicos.

Já “Cidade de Deus”, lançado em 2002 e relançado pela Miramax em 2003, com quatro indicações na categoria principal, após perder, no ano anterior, na categoria de melhor filme estrangeiro, praticamente assinala outro rumo para o cinema nacional, pois representa uma consolidação dessa nova perspectiva gerada sob a pós-modernidade, o que levou o crítico Luiz Zanin Oricchio (Oricchio, 2003) a situá-la como o marco do fim da era da Retomada. O feito desses filmes, sob a ótica da internacionalização, é inédito, na história do cinema brasileiro.

Ao longo da história do cinema nacional, o Oscar sempre representou um objeto de desejo. O primeiro filme brasileiro premiado no Exterior foi o “O Pagador de Promessas”, ganhador da Palma de Ouro, em Cannes, em 1962 ,além de ter sido o primeiro filme brasileiro a concorrer a um Oscar, na categoria de melhor filme estrangeiro. Baseado em história de Dias Gomes, primeiro longa-metragem do ator e galã Anselmo Duarte, foi produzido pelos estúdios Vera Cruz, e era representante da corrente internacionalista da nossa cinematografia, que defendia as grandes produções, longe do conceito explicitado por Glauber Rocha em “Por uma Estética da Fome” e do Cinema Novo.

O reconhecimento da crítica internacional ao Cinema Novo, especialmente em sua segunda fase, com os filmes de Glauber Rocha e Ruy Guerra, levaria nosso cinema a se projetar no exterior, sobretudo a partir da crítica francesa da revista Cahiers du Cinema, mas seus filmes tampouco lograram êxito no mercado interno, a esta altura, dominado pela produção estrangeira e, a partir da década de 40, sobretudo, pela norte-americana. Poucas pessoas assistiram à maioria dessas produções brasileiras confinadas a sessões estabelecidas pelo circuito de arte – cineclubes, salas especiais.

Dois tipos de filmes ajudaram a criar o que se pode chamar, hoje, uma identidade de mercado para a nossa cinematografia no Exterior: o filme exótico, muitas vezes acrescido do conflito social e da violência, característica da qual não escapam nem mesmo algumas das produções do Cinema Novo (Figuerôa, 1999), e que se consolidou, no Exterior, na década de 80, com o sucesso de “Pixote”, de Hector Babenco e uma outra, um pouco mais recente, que inclui, sempre, uma personagem estrangeira, sobretudo americana, recurso presente desde “A Grande Arte” (1991), de Walter Salles, totalmente falado em inglês, co-produzido

por tevês européias e estrelado pelo norte-americano Peter Coyote. Muitos especialistas sequer consideram ser filme brasileiro.

É verdade que em “Como era gostoso o meu francês”, falado em tupi, de Nelson Pereira dos Santos, o personagem francês em questão, baseado em Hans Staden, se encontra em meio a canibais tupinambás e a língua oficial é a deles, por questões históricas inquestionáveis. O título faz referência àquela que já foi a língua estrangeira mais falada no mundo, e que perdeu a coroa para os norte-americanos. Mas a relação se dava a partir de uma tentativa de diálogo entre as duas culturas, e questionava a relação colonizado/colonizador de forma irônica, propondo uma solução totalmente antropofágica e modernista. O mesmo não ocorre no filme de Salles, nem mesmo nos subseqüentes “Como nascem os anjos”, de Murilo Sales, “O que é isso Companheiro”, de Bruno Barreto, de “Dois Perdidos numa Noite Suja”, adaptado da peça homônima de Plínio Marcos, mas com ação em Nova Iorque e, até mesmo, do burlesco “Carlota Joaquina”, parcialmente falado em inglês.

O filme de Barreto, candidato ao Oscar, talvez seja o mais significativo exemplo da dificuldade desse diálogo, na pós-modernidade:- trata-se do famoso seqüestro, por um grupo de guerrilheiros, o MR-8, de um cônsul norte-americano, fato real, que representou um marco dentro do movimento de resistência à ditadura. Sua personagem principal, o jornalista Fernando Gabeira, é autor do livro-reportagem homônimo que significou um marco, não somente na vida política do país, como também na literatura brasileira.

Seqüestro, exclusão social, violência, canibalismo, são a tônica dessas relações sempre tensas entre as duas diferentes culturas, ao menos em termos de roteiros. Exceção feita a produções simpáticas como Oriundi (2000), de Ricardo Bravo, estrelado por Anthony Quinn, que segue a trilha, já aberta no passado, por Joana a Francesa (1973), de Cacá Diegues, com Jeanne Moreau, no papel-título: - filmes com cenário brasileiro, com ou sem co-produção e que trazem personagens estrangeiros, estrelados por atores, famosos ou não, do cinema mundial.

A representação de uma personagem, ou mesmo de uma situação que se passa no Exterior, a julgar pela trajetória de “Terra Estrangeira”, outro filme de Salles, passado em Portugal - e que discute o êxodo brasileiro que se seguiu ao

confisco da poupança pelo Plano Collor e a frustração da grande esperança de construir uma nação democrática e livre - de “Carlota Joaquina” (Carla Camuratti, 1995), ou ainda a contratação de astros internacionais para atrair o público, pode até ser emblemática da tensa relação entre as duas culturas que já foi definida por Paulo Emílio Salles Gomes como o eterno dilema entre o “não ser e ser outro” (Gomes, 1980). A única saída estaria na nossa incapacidade criativa de copiar o modelo, representado pela América do Norte, o que o levou a considerar muitas vezes certas produções, como as chanchadas, superiores a muitos filmes “sérios” produzidos pela Vera Cruz.

Em termos de argumento, a abordagem de temas exóticos e violentos parece ampliar as chances de realizar uma carreira internacional, pois reflete a visão etnocêntrica herdada do imaginário europeu, que via, no Brasil e nas colônias americanas, o paraíso proibido (Mello e Souza, 1986), imagem que se reflete, ainda hoje, em muitos filmes europeus, sobretudo ingleses, inspirados por Ronald Biggs , mas que também está presente em produções norte-americanas como “O Grande Assalto” e “Orquídea Selvagem” – o Rio de Janeiro e o Brasil são a tábua de salvação de foragidos internacionais e um oásis da perversão erótica, visão presente no documentário de Lucia Murat o “Olhar Estrangeiro” (2006), com argumento baseado no livro de Tunico Amâncio “O Brasil dos Gringos”.

Apesar de simplista, em sua análise – os gringos teriam feito tudo aquilo apenas porque desconhecem nosso país, em sua arrogância de primeiro mundo - Murat faz o espectador morrer de rir com o Brasil que a gente vê em produções francesas, inglesas e norte-americanas, como o terror trash Anaconda, e com entrevistas como as de John Voight, o pai de Angelina, que confessa ter tirado seu sotaque “paraguaio” de uma massagista boliviana e, garante, numa resposta que merece ser aprofundada, que os heróis dessas fitas são sempre americanos porque eles representam o maior mercado mundial para o produto e nada mais. Sem ideologias.

Zalmam King vai além e admite que, ao conhecer o verdadeiro Rio, ficou tão decepcionado, que resolveu filmar “Orquídea Selvagem” na Bahia, onde pôde criar o seu paraíso particular, estrelado pelo astro *junkey* Mickey Rourke e sua musa Carré Otis, que passeia, em cenas eróticas, pelo filme, como se estivesse

num baile sado - masoquista, em Veneza – a versão mais bizarra do nosso carnaval.

Para o filósofo Fredric Jameson, a indústria do cinema americano, uma das principais divisas dos EUA, ao lado das armas, pretende transformar o mundo todo em uma grande nação à sua imagem e semelhança. São características da estética geopolítica a fragmentação, o simulacro, presentes em filmes de ficção científica, narrativas em que o "império" se encontra ameaçado. O simulacro reproduziria, ainda, a celebração de um universo kitsch, representado por um presente atemporal desestoricizado, como em "O fundo do coração", de Francis Ford Coppola, e "Veludo Azul", de David Linch. O lugar que nos cabe é o de ser, a partir da visão do outro. Numa produção exótica e estereotipada, semelhante àquela projetada na *Brazilian Bombshell* Carmem Miranda, na década de 40.

A cultura da americanização, também conhecida por McDonaldização, ou ainda, cultura McWorld (BARBER, 1998) se faz notar, sobretudo no cinema, menos por temas específicos e mais a partir do sistema de franquias presentes em mega-produções de ficção seriada como Guerra nas Estrelas (Star Wars)[23], Harry Potter, Piratas do Caribe, Missão Impossível.

Uma das possíveis pistas para a polêmica provocada por "Cidade de Deus" seria a de que ele representa, emblematicamente, enquanto produto, uma tentativa de conciliação entre as duas vertentes: aquela representada na década de 50 pelos cinemanovistas, que se empenharam na luta por uma indústria cinematográfica de identidade nacional e independente, buscando o "homem brasileiro", a "realidade brasileira", e uma universalista, multicultural , que pretendia inserir a cinematografia nacional num mercado internacional, sem ferir os interesses dos "fornecedores" estrangeiros, proporcionando, ao público, uma visão mais suave da realidade.

Mas, ao transformar a miséria social brasileira em entretenimento, ele representa, também, a primeira investida bem-sucedida de uma parceria entre cinema e televisão que é típica de uma era – a transformação de um seriado de televisão em um filme e vice-versa. Seus personagens se transformam em marcas.

[23] A menção aqui é à marca que criou a franquia e não ao filme.

O filme de Meirelles foi lançado no Exterior junto com “Gangues de Nova York”, de Martin Scorcese, a quem Meirelles foi comparado, como sendo um filme de mafiosos, gênero bastante familiar para o público americano, e também de certa forma para o europeu, que nunca deixou de ver o Brasil como o paraíso hedonista que abrigou o assaltante inglês Ronald Biggs. Em vários filmes europeus, o destino dos assaltantes após o grande golpe, é, sempre, o Rio de Janeiro.

A comparação de Meirelles a Tarantino e Scorcese, se deve muito mais a uma tentativa, apoiada pela Miramax, de conquistar o público americano para o filme (VIEIRA, 2005) - relacionando-o a um gênero que ele aceita e em que se reconhece - do que a qualidades intrínsecas do filme. O gângster de “Casino” mostra um personagem integrado à sociedade americana, e vitorioso, ainda que transgredindo a lei. O marginal da neofavela, ainda que triunfando, comandando o tráfico, vive no gueto.

A julgar pelas incursões de Meirelles no cinema internacional, caso de “O Jardineiro Fiel”, ou, ainda, do mediano “Água Negra”, de Walter Salles, tais proezas, embora configurem claramente uma mudança nas regras do jogo, não necessariamente asseguram a inserção no mercado internacional, para a nossa cinematografia,nem mesmo acrescentam algo inovador em termos de narrativa cinematográfica, apenas repetem velhas fórmulas, já consagradas pelo mercado exibidor mundial. É provável que Meirelles represente, no futuro, o mesmo que Babenco representou em outro momento, há quase 20 anos, embora correndo riscos muito maiores. Afinal, a carreira de Babenco nunca representou, propriamente, uma abertura para a nossa produção, tendo coincidido com a maior crise do cinema nacional moderno e o fim da Embrafilme. Além disso, Babenco caiu em desgraça perante os estúdios, ao rodar a superprodução “Brincando nos Campos do Senhor”, filmada na Amazônia - um fracasso de público - recebido pela crítica com reservas. Enquanto isso, Meirelles se prepara, a partir de uma joint-venture firmada entre a sua produtora, a 02, e a Universal, para produzir filmes brasileiros que não se destinariam, segundo consta, ao mercado externo e, sim, ao interno. A declaração afasta a possibilidade do surrado debate sobre identidade cultural dos filmes.

A questão da identidade também não se coloca em seu último trabalho, “O Jardineiro Fiel” (The Constant Gardener), co-produção internacional estrelada por Ralph Fiennes e Rachell Weisz, ambos ingleses, uma vez que nem o tema, nem o roteiro ou mesmo os atores estabelecem alguma relação com o Brasil. Trata-se de um filme destinado ao mercado internacional, falado em inglês, uma co-produção, dirigida eventualmente por um brasileiro, no caso Fernando Meirelles, e com montagem do uruguaio César Charlone, seu parceiro em “Cidade de Deus’.

Ralph Fiennes e Rachel Weisz, Oscar 2006 de Melhor Atriz Coadjuvante em “O Jardineiro Fiel”.
Imagem: Divulgação

O roteiro, baseado em romance e roteiro do autor de best-sellers John Le Carré, tem como pano-de-fundo a exclusão social e a indústria de produtos farmacêuticos sob a globalização. Assunto bastante atual, a julgar por denúncias recentes de exploração de vidas humanas, utilizadas como cobaias, por um laboratório norte-americano, na Amazônia, o tema se desenvolve através do conflito do casal protagonista: - ele - um pacato diplomata de carreira - e ela - uma jovem ativista - ambos vivendo numa África dominada pelas mega-corporações mundiais. O final, trágico para o casal, não deixa entrever nenhuma saída para ambos – ele, envolvido com suas plantas e sua rotina sorumbática de funcionário da embaixada, ela entregue a um ativismo ingênuo e romântico. A globalização sem escrúpulos triunfa. Não há diálogo possível entre os dois e, nem mesmo entre as duas realidades intransponíveis e delineadas em imagens contrastantes – os tons azulados dos ambientes internos e discretos mostrando os aposentos do casal, as estações de trem, a embaixada, e o colorido estourado das cenas em que a África se faz presente, acompanhando a trajetória da personagem de Rachel e seu amigo pelos bairros africanos.

A exuberância e o tom documental das regiões pobres do Quênia acentuam o artificialismo do cenário em que vive Finnes, mas o conflito é tamanho entre edição, tratamento de imagem e ritmo que se tem a impressão de estar diante de dois filmes que correm em paralelo. A quebra também está

presente no ritmo das cenas, tornando quase impossível a tarefa de engendrar um final em que os dois mundos se encontrem, nem que seja diante da morte. Se a África dominasse as cenas e invadisse o jardim do título, talvez o resultado fosse mais interessante.

De qualquer forma, o filme de Meirelles está acima de “Água Negra”, feito por Salles, que se parece com a seqüência de “Premonição” 1, 2, 3 (Final Destination 1, 2 e 3), perfeito para a seção da tarde de qualquer emissora de televisão e que poderia ser realizado, com competência, por um cidadão de qualquer parte do mundo, brasileiro ou não.

O assunto internacionalização não se esgota, ainda, dessa forma. Eventualmente, um pouco de sangue e exotismo podem contribuir para firmar um nome, ou um filme, em algum momento. Na década de 80, foi “Pixote, a lei do mais fraco” a chamar atenção para o Brasil mas, sobretudo, para seu diretor, Hector Babenco, mas parece impossível obter reconhecimento internacional sem o apoio de uma exibidora estrangeira e de um grande grupo de mídia local, dentro do mercado internacional. Os longa-metragens “Contra Todos”, de Roberto Moreira, com roteiro baseado em sua tese, e “Antonia”, de Tata Amaral, que se converteu também em seriado da Rede Globo, ambos em parceria com a 02, apostam nesta receita - violência e exclusão social além de, no caso do último, um pouco de música e malandragem. A carreira internacional não está necessariamente assegurada a partir de tais ingredientes,nem mesmo com a inclusão de personagens estrangeiros ou passagens de cenas no Exterior.

O diálogo entre o não ser e ser outro se torna mais complicado a partir desta premissa que, na verdade, não deixa margem de dúvida quanto à praticamente nula possibilidade de ser o outro. Podemos existir, parcialmente, ao ocupar o nicho aberto por alguma falha na programação do mercado internacional, com uma produção brasileira que ocupe esse espaço.

De resto, jamais um filme brasileiro conseguiu conquistar um Oscar. O cobiçado prêmio é considerado como um passaporte para o mercado internacional, uma vez que a hegemonia da distribuição permanece sob controle das holding americanas – é impensável conceber carreira internacional para um filme, hoje, apenas a partir dos festivais europeus, circuito onde tradicionalmente o filme brasileiro sempre foi bem aceito e amealhou prêmios. Os próprios festivais

europeus, a cada ano, vem sendo inundados pelas produções norte-americanas. O Festival de Veneza, em 2005, recusou os filmes brasileiros “Quanto Vale ou é por quilo” (2005), de Sérgio Bianchi, e “Crime Delicado” (2005), de Beto Brant, alegando que seriam demasiado brasileiros e regionais (REY, 2005). A essa acusação, de acordo com as declarações do diretor do festival, Marco Muller, não escaparia sequer “Cidade de Deus”, considerado excessivamente “nacional”.

A distribuição, outro antigo problema a atormentar a produção nacional, ainda não foi resolvido e ameaça até mesmo a carreira de produções da bem-sucedida Globo Filmes. Para o consultor e pesquisador Leonardo Brant, sem resolver essa questão, dificilmente se poderá falar em mercado, para o filme brasileiro.

> Um grande exemplo disso está na maneira como a Organização Mundial do Comércio (OMC) trata a cultura. No caso do audiovisual, trata-se de uma rubrica subordinada às regras do GATT (Acordo Geral de Comércio dos Serviços). As relações de troca de audiovisuais são analisadas sob a lógica da economia. Não se analisam os efeitos dos bens e serviços de valor simbólico na formação das pessoas e na construção de uma sociedade....o mundo hoje discute justamente uma forma de proteção ao domínio crescente que alguns conglomerados de mídia, industrial cultural e comunicação exercem. (Brant, 2005, pág. 23).

Dentro desta perspectiva, é interessante destacar a nova postura do maior grupo de mídia nacional que, no passado, beneficiou-se do capital estrangeiro para se estruturar e disseminar pelo país, via telenovelas, o *carioca way of life,* mas que resistiu, bravamente, à regulamentação do artigo 222, controlador da presença desse mesmo capital no país e que, agora, preza a diversidade e lidera um movimento chamado de Conteúdo Brasil, tendo promovido um seminário na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, a PUC, reunindo produtores culturais, pesquisadores e o teatrólogo Ariano Suassuna, notório defensor da cultura brasileira, que resultou na entrega de um documento ao presidente Lula, pelo ator Tony Ramos, em 6 de julho de 2003, pedindo a regulamentação do mercado.

O próximo campo de batalha é a telefonia celular digital. Ao que tudo indica, a chegada, ao mercado brasileiro, dos primeiros aparelhos capazes de transmitir televisão ao vivo deverá trazer à tona uma disputa silenciosa entre emissoras e operadoras de celulares. À frente das concorrentes, no estudo sobre

a nova tecnologia, a Rede Globo teme que as teles sejam liberadas a distribuir televisão sem seguir as leis da radiodifusão. No Brasil, emissoras de televisão e rádios só podem ter 30% de capital estrangeiro. No celular, porém, uma empresa completamente estrangeira teria a possibilidade de transmitir televisão.

Os franceses foram, sem dúvida, os primeiros a introduzir a noção de exceção cultural nas relações internacionais. Durante as negociações do GATS, nos anos 90, eles introduziram a questão sobre ser devida ou não a aplicação da liberalização dos intercâmbios – e mais tarde, com o AMI (Acordo Multilateral sobre o Investimento), dos investimentos – aos bens e serviços culturais.

Nos acordos do GATS em 1993, a França obteve uma pequena vitória. A União Européia, ao adotar as teses francesas, recusou-se a fazer uma oferta de liberalização que autorizaria a abertura de seu mercado e a aplicação do tratamento nacional a todos. Foi o que se chamou de "exceção cultural". Essa não-liberalização permitiu conservar as políticas nacionais francesas e européias de cotas de transmissão (na televisão e no rádio) e de ajudas financeiras (para a produção e a distribuição) para proteger, em particular, a indústria cinematográfica.

Neste assunto, o Brasil apresenta posição ambígua: se, por um lado, assume uma postura anticolonialista, aprovando, ao lado da França e Canadá, no dia 20 de outubro de 2005, na Conferência da Unesco, em Paris, a Convenção Internacional de Proteção e Promoção da Diversidade Cultural, documento vital para a cultura na era da globalização, não deixa de vincular o bem cultural enquanto produto, mas sem assumir postura definida com relação ao produto nacional. Esta postura se traduz dentro do próprio Minc, pois, ao considerar o cinema como bem cultural, o Brasil exclui, automaticamente, o cinema, da questão econômica e da defesa intransigente de uma reserva de mercado.

> No bojo das discussões relacionadas ao lançamento da rodada de Seattle, em 1999, a Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura apresentou um documento em que informava sobre essas duas posições, sintetizadas nos Estados Unidos e na França, e mostrava como as obras audiovisuais, não obstante a necessária defesa do princípio da diversidade cultural, não deixam de ter um caráter de produto comercializável (algo inevitável, aliás, na sociedade capitalista em que vivemos). Portanto, essas obras estariam, de uma maneira ou outra, submetidas às regras gerais vigentes na OMC que tratam da circulação de mercadorias. (Trecho do pronunciamento do secretário Orlando Senna na XII Reunião da Conferência de

Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica (CACI), ÓBIDOS, PORTUGAL, 22 DE JUNHO DE 2003). http://www.cultura.gov.br/noticias/discursos em 10/05/2006.

Com a extinção da Embrafilme e a criação das leis de mecenato e de incentivo (Rouanet e Audiovisual, respectivamente) como mecanismos para a participação do capital privado, estrangeiro e nacional, a entrada dos multiplexes e as associações com distribuidoras internacionais, havia uma expectativa de florescimento do mercado cinematográfico brasileiro e de co-produções.

Durante a 29ª Mostra de Cinema Internacional de São Paulo, em 2005, a co-produção, como uma alternativa para o desenvolvimento do cinema nacional, voltou a ser discutida. Os diretores do canal franco-alemão ARTE (pronuncia-se "ARTÊ"), os franceses François Sauvagnargues e André de Margerie, participaram de dois encontros no Clube da Mostra, realizados no Conjunto Nacional, Corredor Cine Bombril. Nessas conversas, das quais participaram Vera Tude, da TV Cultura; Sandra Cacetari, da STV; Marco Altberg, da Associação Brasileira de Produtores Independentes; Bete Carmona, da TVE -, Mário Borgneth, do Ministério da Cultura, bem como produtores e diretores, os dois dirigentes da ARTE destacaram as oportunidades de co-produções entre o Brasil e a França através da emissora, que tem um perfil diferenciado, com ênfase em documentários e filmes de ficção de perfil mais elevado.

O financiamento da ARTE é proporcionado a partir do pagamento de uma taxa anual de 110 euros que cada habitante paga para ter televisão em casa, uma realidade completamente distante do Brasil. O orçamento geral do canal alcança, com isso, 350 milhões de euros, dos quais 260 milhões são dedicados à produção.

Para a produtora Assunção Hernandes[24] a co-produção é importante também, e "não é muito usada, porque os acordos, nesse sentido, estavam muito desatualizados". Há interesse da parte de alguns setores, produtoras da Espanha, da Galícia, em investir nesse tipo de parceria, mas trata-se de uma parcela pequena. Há uma instituição ibero-americana, a Ibermedia, que tem um

[24] Depoimento em 23/02/06. Uma das criadoras do CBC (Congresso Brasileiro de Cinema) e diretoras do SICESP, o Sindicato da Indústria Cinematográfica do Estado de São Paulo. Atualmente é conselheira do Congresso Brasileiro de Cinema Conselho ,diretora da Apam (Associação dos Produtores de Audiovisuais do Mercosul) e vice-presidente, representando o Brasil, da FIPCA – Federação Iberoamericana de Produtores de Cinema e Audiovisual.

fundo composto por Espanha, Portugal, e mais 13 paises da América Latina. “Eles fazem um investimento que contribui para viabilizar o projeto. As co-produções representam uma tendência mundial, e o Brasil sempre atraiu os produtores, pela diversidade de locações, o que não chega a ser o instrumento principal de internacionalização ou mesmo de garantia de um mercado para o filme nacional”. Para ela, é fundamental regulamentar a distribuição via parcerias com a televisão no Brasil, não apenas pela produção, como também pela exibição de filmes, uma vez que 80% da população não tem acesso a salas de cinema e vê filmes na telinha e em casa, em VHS ou DVD.

Houve pressões para que o Ancinav não existisse. O governo Lula era contra as agências de modo geral porque elas têm um caráter de estado e não de governo. Por eles, tudo seria governamental, atrelado ao governo. Na Ancine, a indicação dos diretores é feita pelo presidente, mas aprovada pelo senado e não coincide com os mandatos dos governos. Os mandatos não terminam no mesmo ano, e a direção portanto não se consolida como um grupo. Enfim, uma agência estatal e não-governamental. Eles odiaram. “A pior pressão veio do Ministério da Cultura. O Ministério de Desenvolvimento está fazendo um trabalho fantástico com relações exteriores e a gente queria que as agências fossem atreladas a ele, mas não conseguimos, cinema nacional segue sendo tratado como bem cultural” (HERNANDES, 2006).

O mercado pressionou a Ancine, quando foi criada. Mas, logo após sua criação, passou a defender a agência, como um mecanismo de mediação. Já o projeto da Ancinav iria envolver televisão. A Rede Globo e as *majors* se uniram em contraposição e retiraram as televisões do projeto.

Esses dados certamente vêm impulsionando o processo de digitalização das salas no Brasil. Nos EUA, a queda-de-braço entre estúdios e exibidores impede a digitalização das salas de cinema. O problema é que um projetor digital pode chegar a US$ 100 mil. Nos Estados Unidos, há 35 mil salas de cinema. No Brasil, são cerca de 2 mil. Brasil, a Rain possui 298 salas contratadas até o momento em 12 capitais e 42 cidades. Dessas, 102 salas são digitais e as demais seguem um cronograma de implementação. Além disso, possui 10 salas nos Estados Unidos e uma piloto no Reino Unido.. A Rain é uma empresa de origem brasileira, fundada em 2002, voltada para o mercado cinematográfico e

publicitário, interligando via satélite salas de cinema para exibição de filmes e comerciais em formato digital.

A empresa atualmente transmite conteúdos em formato digital para salas nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro, Curitiba, Salvador, Belo Horizonte, Fortaleza, Brasília e Porto Alegre. Em outubro de 2005, a Rain Network se uniu à Emerging Pictures (distribuidora independente americana) criando uma joint venture para distribuição digital e exibição de filmes independentes nos Estados Unidos. A nova companhia funciona em Nova Iorque. Com esse acordo, a Rain Network se converteu em uma holding que integra diversas operações locais, passando a se chamar no Brasil de Rain Brasil e nos Estados Unidos, Rain US. De maio de 2004 a dezembro de 2006, ela digitalizou e lançou comercialmente 113 filmes.

A democratização da produção e da exibição depende de política pública estatal. Sem as leis de mecenato e de incentivo, não haveria perspectiva de continuidade da produção. As empresas que mais investem através delas são o BNDES e a Petrobrás.

Os cineastas brasileiros sempre reivindicaram uma maior participação das redes de televisão, no cinema nacional. O surgimento da Globo Filmes, entretanto, parece ter fechado ainda mais o mercado. O modelo da televisão brasileira é concentrador, hegemônico. E não há solução para a democratização, sem abrir espaço para a produção independente. Para incluir a produção independente seria necessário regulamentar o Art 221, que trata da distribuição e difusão, propõe a regionalização.

O Oscar na verdade, se resume apenas a uma categoria de filme estrangeiro, trata-se de uma indicação que reproduz a política de mercado, não tem muita importância para a indústria, é até discriminatória, diferentemente de festivais como Cannes, Roterdã e Veneza, que não foram concebidos somente para defender os interesses de grupos nacionais.

O fato de cineastas brasileiros como Salles e Meirelles e, antes deles, Hector Babenco, produzirem filmes no Exterior não parece representar um novo caminho para a produção brasileira. Nos EUA, sempre existiram cineastas estrangeiros, fazendo filmes para o mercado. Desde que os filmes produzidos sejam adequados ao que o mercado exige, não há problemas, de Valter Salles

em “Água Negra”, a Ang Lee, em “O Segredo de Brokeback Mountain”, passando pelo próprio Meirelles em “O Jardineiro Fiel”, todos são bem-vindos, sem preconceito. Mas isso não significa abertura de mercado para a produção brasileira.

A participação do Estado nestes filmes não se dá apenas pelas leis de renúncia fiscal, mas pelo investimento direto de estatais como a Petrobras. Nestes sete anos de vida, a Globo Filmes participou de 34 filmes que atingiram 50 milhões de espectadores[25], realizou parcerias com 16 produtoras independentes, distribuidoras nacionais e, sobretudo, as *majors* internacionais, presentes no Brasil – Miramax, subsidiária da Disney, representada no Brasil pela Lumière -, Fox, Columbia, Tristar Pictures, Warner.

Hoje, se o perfil do mercado distribuidor, por um lado, assinala a presença maciça dos grandes grupos internacionais – o primeiro é Cinemark, e o terceiro é o UCI, que foi da Viacom -, constata, também, o crescimento de grandes grupos nacionais de exibição, como o circuito Severiano Ribeiro e o Grupo Espaço, ligado ao Grupo Unibanco, dos Irmãos Salles (Videofilmes).

A Cinemark USA, Inc. é uma das maiores empresas de exibição da América do Norte, com 296 multiplexes e 3.216 telas presentes em 33 estados,além de ser a maior da América Latina, presente na Argentina, Brasil, Canadá, Chile, Colômbia, Costa Rica, Equador, El Salvador, Honduras, Nicarágua, México, Peru, Panamá e Taiwan. Cinemark é uma empresa multinacional especializada em operar complexos cinematográficos multiplexes. Fundada em 1984, com sede nos Estados Unidos, a empresa atua em diversos países, entre eles, Canadá, México, Argentina, Peru e Chile. É líder do setor de exibição cinematográfica na América Latina e terceira empresa do setor norte-americano, operando mais de duas mil salas de cinema, em todo o mundo.

A UCI - United Cinemas International Multiplex - nasceu de uma joint-venture da Vivendi Universal, S.A., B.V., com a Viacom, via Universal e Paramount, para ser operada fora dos Estados Unidos.

O circuito Espaço, originalmente parte integrante do grupo Estação, que também comercializa filmes, sempre apoiou notoriamente a produção nacional. A Cinemark, nos últimos três anos, vem fortalecendo sua aliança com o cinema

.

nacional. Em 2005, premiou o Melhor Longa de Ficção e o Melhor Longa Documentário, escolhidos pelo público presente à mostra Première Brasil, do Festival do Rio. Foi o terceiro ano consecutivo em que a Cinemark apoiou o Festival. Os prêmios foram pagos com o dinheiro arrecadado durante o Projeta Brasil, que reserva a primeira segunda-feira de novembro para exibir somente filmes nacionais, em todos os complexos da rede, em comemoração ao Dia do Cinema. O valor do ingresso é simbólico (custa R$ 2,00) e toda a renda é revertida para projetos de incentivo à produção cinematográfica nacional, como prêmios em festivais, recuperação de acervos e prêmios acadêmicos. Na última edição, em 2004, o V Projeta Brasil levou 140 mil pessoas ao cinema, em um único dia.

A década de 90, no País, representa o período da introdução da televisão a cabo pelo Grupo Abril (TVA, 1991), e da consolidação de uma programação de tevê em sistema de transmissão aberto, voltada para a espetacularização da notícia e para a veiculação dos programas baseados na invasão de privacidade, como os *reality shows*, os programas de tribunais, em que casais brigam, diante das câmeras, para divertir o público. Neles, gente comum é a nova atração, mas, sempre, sob a ótica do entretenimento (ÁVILA ARAÚJO, 2000). A tendência, que é mundial, expressa a política dos grandes conglomerados da mídia, que se tornaram mais poderosos que as nações, dentro do capitalismo global, e dominam a cena, com agências de notícias, programas de entretenimento, redes multiplexes de cinemas, distribuidoras, produtoras.

O enfraquecimento do conceito de Estado-Nação, dentro da Nova Ordem Mundial, a segmentação de mercados, a expansão dos conglomerados via franchising e internet, com a criação da WEB em 90, requer produtos transnacionais que sustentem o império das grandes marcas, que funcionam como emblemas para consolidar mercados segmentados globais, gerando conceitos como o das tribos virtuais – grupos urbanos de jovens que se identificam, por meio do consumo dessas grandes marcas.

O modelo de estratégia de expansão expresso pelo *thinks globally, acts locally* (pense globalmente, aja localmente) se, por um lado, fortalece a indústria cultural de entretenimento baseada no modelo americano, faz surgir, em

contrapartida, um cinema de contra-informação, localizado, sobretudo, nos países que se encontram fora do G-8 – China, Irã, México, Escócia – ou, ainda, realizado em moldes alternativos de produção, como o Instituto Sundance, nos EUA, presidido pelo ator e produtor Robert Redford.

A distribuição, contudo, permanece restrita ao país hegemônico e os critérios seletivos de exibição privilegiam obras que se adaptam aos padrões do mercado internacional, constituindo, para muitos pesquisadores, o ponto franco da política da Globo Filmes de conquista do mercado internacional.

Uma das possíveis pistas para a polêmica que "Cidade de Deus" provocou seria, provavelmente, a de que ele representa, emblematicamente, enquanto produto, uma tentativa de conciliação entre as duas vertentes, aquela representada, à época, pelos cinemanovistas, que se empenharam na luta por uma indústria cinematográfica de identidade nacional e independente, buscando o "homem brasileiro", a "realidade brasileira", e uma universalista, multiculturalista, que pretendia inserir a cinematografia nacional num mercado internacional, sem ferir os interesses dos "fornecedores" estrangeiros.

1.3 Cinema Brasileiro e Estado

Na década de 20, a idéia da edificação do país do futuro ajudou a fazer com que o cinema nacional fosse visto com alguma importância para o Estado., mas é no período de 30 a 45, ao ser considerado como um instrumento importante para a consolidação do nacionalismo, que o seu papel passa a ser visto como relevante.

A contribuição do cinema para a formação da nação é um conceito que vai encontrar ressonância no Governo Vargas (SIMIS, 1996). O primeiro órgão a se preocupar com as questões cinematográficas foi o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural – DPDC – criado pelo decreto 24.651, em 1934, que dá início a um processo que resultaria na criação do DIP, o departamento de propaganda do Estado Novo, que compreendia 5 divisões, dentre as quais, uma, de cinema e teatro, e outra, de serviços auxiliares, tais como uma filmoteca encarregada de guardar os filmes. As atividades envolviam censura prévia a filmes, organização

de concursos e a produção do Cine Jornal Brasileiro – CJB. A ação repressora deste órgão pode ser demonstrada pelo fechamento do primeiro Clube de Cinema, montado por Paulo Emílio Salles Gomes, na Faculdade de Filosofia da USP.

É em meados da década de 50 que o movimento cinematográfico brasileiro vai definir, de forma mais concreta, uma possível estratégia para o cinema brasileiro, ainda sob o impacto da falência de uma industrialização da produção cinematográfica brasileira, a partir de projetos como a Vera Cruz, Maristela Filmes, e Multifilmes (Ramos, 1983). Imbuídas dos traços nacionalistas característicos do governo Vargas, mas ancoradas no projeto desenvolvimentista de JK, duas vertentes se explicitam dentro do movimento: uma universalista, que procura salvaguardar as relações com o capital estrangeiro, e outra, nacionalista, que abriga a esquerda, buscando um caminho independente desse capital, na contramão da política de dependência que, naquele período, se inicia. A partir dos congressos de cinema (1952/1953) surgem as comissões de cinema, inicialmente municipais e estaduais e, a partir de 1956, federais.

Os dois pólos, o nacionalista, que se preocupa com “histórias de conteúdo nacional”, e evidencia uma reflexão sobre a realidade brasileira, posição explicitada por Nelson Pereira dos Santos e por Alex Viany, e o industrialista-universalista, que procura absorver de forma acrítica, modos de produção e moldes artísticos estrangeiros, que se articulam, de forma diferenciada, diante do Estado. “Com a radicalização posterior do processo político e com significação cultural do Cinema Novo, a postura nacionalista procurará escapar do processo que a plasmava, com a visão desenvolvimentista” (Ramos, 1983, pág 23). Desde o início, tanto Alex Viany, que julgava o monopólio do produto estrangeiro como a raiz de todo o mal, quanto Nelson, viam com olhos críticos, a euforia desenvolvimentista.

A corrente universalista tem a preocupação de realçar os “benefícios” que o desenvolvimento traria, o que se revelava no pensamento de Cavalheiro Lima, que chega a mencionar, em textos, a necessidade de melhorar a política interna de cinema, sem ferir os interesses legítimos de nossos fornecedores (RAMOS, 1983, pág 23).

As obras fílmicas que vão representar a postura nacionalista podem ser identificadas na quase totalidade da produção da primeira fase do Cinema Novo, e a universalista, em especial, pela obra de Walter Hugo Khoury.

O GEIC (Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica) surge subordinado ao Ministério da Educação (MEC), refletindo uma postura anterior a esse período que sempre notabilizou as relações entre cinema e Estado, privilegiando o filme "educativo", em detrimento do "comercial". O lema do período – "cinema é problema de governo" – jazia, assim, sob as demandas mais prementes do pragmatismo desenvolvimentista da era JK, pois o GEIC foi incapaz de encaminhar as principais aspirações do período, limitando-se a modificar a lei de proporcionalidade, conquistando uma cota fixa de 42 dias anuais reservados, obrigatoriamente, para o filme brasileiro. A eleição de Jânio Quadros abriu novas perspectivas: a I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica, presidida por Flávio Tambellini, volta-se à "recolocação das metas industrialistas do grupo oriundo da Vera Cruz dentro do GEIC".

A tentativa de ocupar um espaço maior, dentro do aparelho estatal, ganha novo alento com o GEICINE (Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica), em 1961. A idéia era pleitear a criação de um órgão que representasse uma contribuição efetiva do Estado para a produção e comercialização do cinema nacional não-oficial, nomeada, provisoriamente, como Cinebrás. Veio se somar a estes dois órgãos a CAIC (Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica), criada sob o governo Carlos Lacerda, na Guanabara, em 1963, para injetar recursos na produção, através de prêmios, financiamentos. Contudo, GEIC, GEICINE E CAIC não foram suficientes para sensibilizar o Estado.

Em 1966, surge o INC (Instituto Nacional de Cinema), na forma de uma autarquia federal, subordinada, ainda, ao MEC, que será o embrião da Embrafilme, a Empresa Brasileira de Filmes S.A., criada em 1969 , sob o Regime Militar.

A criação do INC vai servir para colocar em cena os dois grupos que lutavam por uma política de cinema. Conforme Flávio Tambellini, da corrente universalista, o órgão não seria nem de esquerda, nem de direita. O pólo nacionalista é marginalizado deste processo e reage, criticando a falta de participação dos cineastas, na elaboração do projeto. Nelson Pereira dos Santos

classifica o novo órgão como “autarquia fascistóide”. De qualquer forma, o INC se afasta da visão que encara cinema como um problema de Educação.

Os cineastas do Cinema Novo, entretanto, a despeito das críticas, continuariam atribuindo ao Estado a responsabilidade pelo desenvolvimento da indústria cinematográfica. Cinema independente, para Glauber Rocha, era o termo usado para denominar um filme de baixo custo, com preocupações mais culturais (o cinema de autor) do que comerciais, mas de dimensões industriais.

> Assim, após a violência do golpe e a mudança dos rumos políticos às vésperas da criação de um novo órgão e de uma intervenção mais pensada do Estado no campo da cultura, a ilusão de um estado neutro rondava os cineastas. Jean-Claude Bernadet já apontou esta visão de Estado neutro que vai permear as relações cineastas-Estado e tomar forma mais clara nos contatos entre integrantes do Cinema Novo e Embrafilme nos anos 70. A tendência é sempre considerar o órgão ou empresa estatal como meramente técnico, e desvincular Estado e governo, conferindo ao primeiro a responsabilidade, que lhe seria inerente, da mediação, neutra na defesa de um bem comum (RAMOS, 1983, pág 56).

Por sua vez, os integrantes da corrente universalista tendiam a ver o Estado como protetor da propriedade privada, a partir de uma política liberal.

A distinção entre governo e Estado, uma das maiores dificuldades do grupo cinemanovista, não é privilégio dos cineastas, conforme vai dizer Venício A.de Lima (LIMA, 2001, pág 118), em “Mídia, teoria e política”, no capítulo sobre globalização e políticas públicas, no Brasil. A desaprovação da imensa maioria do povo brasileiro à política de privatização das empresas estatais, no Governo Collor, e posteriormente, no Governo FHC residiria, exatamente, numa cultura política que dissocia os papéis de governo e Estado, diferentemente de outros países como os Estados Unidos. Para os brasileiros, por razões culturais e históricas, o governo é transitório, e seus interesses não coincidem, necessariamente, com os do restante da população, sendo que o Estado tem caráter permanente e deve zelar pelo bem público. Nos Estados Unidos, é comum a identificação direta do Estado (públicos) com os interesses das grandes empresas (privados), tanto assim que a diplomacia americana, às vezes, é

chamada de "diplomacia comercial", das grandes empresas, sendo o próprio presidente da República identificado como seu principal articulador.

Essa dificuldade em distinguir Estado e governo vai permear as relações de cineastas com a Embrafilme ao longo de sua existência, de 1969, até o governo Collor, em 1989, quando será extinta, com o apoio fundamental da imprensa, particularmente do Grupo Folha da Manhã , que apóia publicamente a privatização em prol do livre mercado em editoriais longos assinados por um dos diretores do grupo, o jornalista Matinas Suzuki. O discurso neoliberal do setor e da mídia, entretanto, contrasta com as reivindicações de maior proteção e reserva de mercado, o que nos faz lembrar o problema já exposto por Roberto Schwarz em "Ao Vencedor as Batatas" (SCHWARZ, 2000) em seu primeiro capítulo, "As Idéias fora do lugar".

Os empresários do setor querem o crescimento do mercado, e o site da Diler Associados se diz interessado, sobretudo nas franquias de cinema (não especifica quais). Fala-se em joint-venture com a mídia internacional e investimentos, em cessão de direitos autorais, mas o maior grupo de mídia nacional envia, através de seu garoto propaganda, Toni Ramos, um documento pedindo intervenção do estado. Como acontecia com a sociedade escravocrata do Brasil Colônia, os interesses locais e a necessidade econômica levavam os empresários brasileiros a adotar o discurso anticolonialista e abolicionista das sociedades mais "desenvolvidas", mas a realidade que sustentava a economia nacional era outra. O Brasil não tinha condições de romper com a escravidão, com a monarquia e aderir à política da burguesia e aos ideais de Igualdade, Liberdade e Fraternidade impostos pela revolução francesa. A adesão da elite brasileira então, vai limitar-se à superfície, às aparências sociais.

O exemplo já se encontra em "Quincas Borba", de Machado de Assis, Rubião, herdeiro recente, desolado, manda embora seu escravo de anos e adota, a duras penas, um cozinheiro francês e um criado espanhol com o qual ele não se sente à vontade. "Em conseqüência, um latifúndio pouco modificado viu passarem as maneiras barroca, neoclássica romântica, naturalista, modernista e outras, que na Europa acompanharam e refletiram imensas na ordem social" (SCHWARCZ, 2000). O que não era, evidentemente, o nosso caso. Este desconforto e este descompasso com as idéias de fora persistem em setores da intelectualidade

brasileira até os dias de hoje, em diversos segmentos, com relação à Nova Ordem Mundial. Fala-se em livre mercado, franquias, mas sem a tutela do Estado, o mercado cinematográfico não existiria. E as franquias são estrangeiras.

O papel do jornal *Folha de São Paulo*, ao longo de todo este período, foi fundamental para o projeto de privatização do órgão. Os editoriais de 1986 propunham que a ação do Estado no setor se desse apenas na formação de profissionais e em Cinematecas. Quanto à produção e distribuição, estes seriam assuntos para a iniciativa privada. O principal autor desses editoriais era o então jornalista e, posteriormente, diretor do Grupo Folha, Matinas Suzuki.

Os anos que antecedem à criação das leis de renúncia fiscal, sob o governo Itamar, viram rarear a produção nacional. Antes de se chegar ao momento da Retomada, há que descrever o que foram os Anos Collor. Eles foram realmente um tempo de penúria para o cinema brasileiro. O país, que chegara a ocupar um terço de seu mercado interno graças ao excelente desempenho comercial de filmes como “Dona Flor e Seus Dois Maridos” (11 milhões de ingressos, em 1976), viu tais índices minguarem de forma brutal.

Apesar disso, em 1990 -- ano do Plano Collor -- 47 filmes brasileiros foram concluídos, pois se tratavam de projetos iniciados ainda no Governo Sarney (1985/1990). Dezesseis deles eram filmes que poderiam ser classificados como obras de valor cultural. Os outros 31 eram obras pornográficas. O gênero, que conhecera seu momento máximo em 1982, com “Coisas Eróticas” (primeiro sexo explícito brasileiro, com 4.525.401 espectadores), está representado nesta produção. Em 1991, foram realizados 44 filmes, sendo dezenove obras não-pornográficas. A produção de 25 filmes de sexo explícito (na linha de “As Aventuras Eróticas de Dick Traça” e “Lambadas e Lambidas”) testemunhava a capacidade de sobrevivência do gênero. Em 1992, ano em que Collor sofreu o processo de impeachment (que o conduziu à renúncia), a produção nacional chegou ao seu momento mais difícil. Foram concluídos nove filmes:- até a produção pornográfica viu-se reduzida a dois títulos (CAETANO, 1997).

Durante o período Collor, os dois maiores festivais do país - o de Gramado, no estado do Rio Grande do Sul, e o de Brasília, capital do país – para continuar a existir, viram - se obrigados a mudar o perfil. Gramado estendeu seu alcance ao cinema ibero-americano, pois não havia títulos nacionais suficientes

para sustentar o festival. Brasília passou a ser, apenas, uma mostra de cinema, exibindo os filmes disponíveis, sem se preocupar com qualquer tipo de seleção.

Atualmente, temos mais de 100 festivais de cinema em todo o país , num fenômeno incomparável dentro da própria América Latina, que criam um circuito de lançamento e distribuição paralelo ao oficial, levando filmes de ficção nacionais, documentários, a cidades que sequer possuem uma sala de cinema. As redes, estrangeiras e nacionais, de multiplexes, não têm interesse em abrir salas em cidades de menos de 500 mil habitantes. E as salas de rua, como são chamadas, estão fechando, inclusive nos grandes centros.

É importante ressaltar a diferença entre a nação norte-americana e o capital global, representante das grandes corporações, para melhor entender o novo papel do capital globalizado, muito diferente do período dos CPC, e da década de 50. O próprio Cinema Novo que se desenvolve, ao longo de um movimento mundial de defesa de interesses nacionais, em outras nações, diante da consolidação do império hollywoodiano que, durante a Segunda Guerra se articula para tomar a Europa e consolidar seu espaço no mundo, se cristalizava numa ojeriza a tal modo de produção e, naturalmente, à invasão das superproduções nos mercados mundiais. A expressão desse movimento pode ser encontrada no Neo-Realismo Italiano, na Nouvelle Vague, nos cineastas suecos, como Ingmar Bergman, e na opção pelo despojamento, cenários naturais, produções mais baratas e pelo filme de autor, que caracteriza o diretor envolvido em todas as etapas de produção.

O Cinema Novo, apesar de compreender claramente o papel político do cinema dentro da cultura, nunca buscou uma inserção mercadológica efetiva. Sua internacionalização beneficiou-se de uma conjuntura política favorável e, sobretudo, de um acordo cultural com a França.

> O Cinema Novo brasileiro não teria tido a notoriedade internacional que conhecemos sem a promoção que lhe trouxe a crítica cinematográfica francesa. Nos meados dos anos 60, a onda dos cinemas novos ocupava um espaço considerável nas páginas das revistas especializadas, e os filmes provenientes dos países do Leste, da América Latina e da África foram recebidos do mesmo modo que as obras das grandes nações produtoras. Os jovens diretores das revistas

> engajaram-se na difusão dessas novas cinematografias com um entusiasmo comparável ao que tinha estimulado o meio cinéfilo no decênio precedente. Se os anos 50 tinham sido o período do aparecimento de novas publicações consagradas ao cinema, da efervescência crítica nas páginas dos Cahiers du Cinéma com a política dos autores e a repercussão provocada pelas obras e cineastas provenientes do Neo-realismo italiano e da Nouvelle Vague francesa, os anos 60 alargaram essa renovação da arte cinematográfica no sentido de atribuir-lhe um papel histórico e cultural mais profundo do que aquele que tivera até então. Animados por esse espírito de descoberta e de engajamento, os redatores das revistas encontraram no cinema brasileiro os elementos que desejavam para tornar ainda mais apaixonante esse empreendimento (FERREIRA, 1999, Seria o Cinema Novo uma invenção francesa?).

Os estreitos laços culturais entre as duas nações tiveram origem no século XIX, e, apesar da imagem de paraíso exótico que os franceses, e a própria Europa, sempre associavam, em geral, ao país, à literatura e à música brasileira, despertou a admiração de intelectuais franceses. Além do mais, os acordos culturais estabelecidos entre os países – como os que tinham, por exemplo, trazido ao Brasil a missão que iria participar da criação da Universidade de São Paulo – e a difusão do resultado das pesquisas antropológicas, em território brasileiro – particularmente aquelas desenvolvidas por Roger Bastide e Claude Lévi-Strauss – tornaram possível revigorar essa proximidade que influenciaria a nova geração dos críticos de cinema.

A situação política brasileira, nos anos 60, também foi fator de convergência dos interesses dessa geração. Foi a partir de *"*Os Cafajestes", de Ruy Guerra, em 1962, que a expressão Cinema Novo atingiu o grande público brasileiro. O filme, visivelmente influenciado pela *Nouvelle Vague*, foi o primeiro sucesso comercial de uma produção com pequeno orçamento e fora do sistema tradicional de produção das chanchadas e das grandes companhias, como a Vera Cruz, que tinham caracterizado o cinema brasileiro dos últimos anos. No entanto, Guerra não foi o primeiro, no Brasil, a descobrir que um filme poderia ser feito com pouco dinheiro, filmando na rua, câmera na mão e com um mínimo de luz artificial.

A pré-história do Cinema Novo remonta a 1955, quando Nelson Pereira dos Santos produziu "Rio 40 graus". Dois anos depois, Nelson Pereira rodou "Rio Zona Norte", uma obra dividida entre o realismo socialista e o realismo crítico,

mas que já buscava um estilo personalizado de *mise-en-scène*. Nesses dois filmes, ele revelou estar influenciado pelos conceitos em torno da arte cinematográfica esboçados pelo italiano Cesare Zavattini, a quem dedicava grande admiração, e pelo estilo do cineasta Vittorio De Sica. Em 1958, Nelson Pereira produziu, em São Paulo, "O Grande Momento", de Roberto Santos, um filme no qual estavam evidentes as reminiscências do neo-realismo italiano.

O Cinema Novo procurava, sobretudo, uma independência cultural para o filme brasileiro. Isso não significava ter, apenas, temas nacionais, mas encontrar um cinema capaz de traduzir a realidade nacional, a partir de uma estética original, autenticamente brasileira.

Para Figuerôa Ferreira, o Cinema Novo não chega a ter uma terceira fase, a Tropicalista, como vai defender o historiador Carlos Roberto de Sousa, por exemplo. Outros ciclos de menor impacto se sucedem a ele, como o Ciclo de Cinema Marginal, o do Cinema da Boca do Lixo, o - assim chamado - cinema paulista dos anos 80, na verdade, muito mais pólos de articulação da produção do que movimentos, e com pouquíssima repercussão internacional. Assim, não é sem razão que trocadilhos com o Cinema Novo e o Novo Cinema, o Cinema da Retomada, surjam, não apenas como alusão à retomada da produção após o fim da Embrafilme, mas, de uma certa forma, a uma internacionalização.

O primeiro momento dessa onda de internacionalização se dá durante os anos 50, em que o país se industrializa, e que corresponde aos anos dourados do capitalismo moderno, quando a nação norte-americana atinge seu apogeu, enquanto potência. O segundo grande momento se dá na pós-modernidade, logo após a Queda do Muro de Berlim, a decadência oficial do Império Soviético, a queda da ditadura e o primeiro presidente eleito do País, após 20 anos, o desconhecido Fernando Collor de Mello, com a missão de privatizar para desenvolver. As sucessivas privatizações, altamente impopulares, e que colocam vários trabalhadores na rua, e o confisco da poupança da classe média levam Collor , rapidamente, ao impeachment .

Ernest Mandel, de quem o filósofo Fredric Jameson toma o conceito de capitalismo tardio,, em sua obra "Pós-Modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio", entende este período como a terceira fase do capitalismo, antecedida pelo capitalismo de mercado, e seguida pelo capitalismo monopolista ou imperialista,

e sugere que os pré-requisitos tecnológicos básicos para a nova onda larga do terceiro estágio do capitalismo estavam dados já no final da Segunda Guerra, que reorganizou as relações internacionais, o que, no caso do Brasil, passa pelo famoso Acordo de Política da Boa Vizinhança, tão bem descrito por Tota em sua obra “A americanização do Brasil na Segunda Guerra Mundial”.

Do ponto de vista de comportamento, o terceiro estágio se dá nos anos 60. Não existe um capitalismo tardio em geral, apenas esta ou aquela situação nacional, do qual os EUA constituem uma espécie de estufa que serviu de abrigo para o amadurecimento deste estágio. Assim, para Jameson, o “desenvolvimento de formas culturais do pós-modernismo pode ser considerado o primeiro estilo global especificamente norte-americano”.

Para Jameson, genericamente, o moderno busca o novo e tenta captar sua emergência e, para isso, inventa mecanismos como a foto de baixa velocidade histórica. Por sua vez, o pós-moderno busca deslocamentos, rupturas, a partir dos objetos e tenta catalogar os modos como eles mudam; mas dentro dele há resíduos do modo anterior, e isso faz parte de sua essência, não constituindo uma falha, os resíduos do modernismo, presentes nele, são necessários.

O pós-moderno é o que se tem, quando o processo de modernização está completo. Nele, a cultura se tornou uma segunda natureza. A cultura no pós-modernismo passa por uma dilatação imensa de sua esfera (a esfera da mercadoria), uma aculturação do real imensa e historicamente original, um salto na direção daquilo que Walter Benjamin chamou de estetização da realidade (CANTINHO, 2002), e que, para ele, desembocaria no fascismo, uma tese refutada por Jameson.

Na cultura pós-moderna, a própria cultura se tornou um produto e o mercado tornou-se seu substituto. O modernismo era, ainda que minimamente tendencial, uma critica à mercadoria e um esforço de fazê-la se autotranscender. O pós-modernismo é o consumo da própria produção de mercadorias como processo. Seu sintoma principal seria a perda da historicidade. Não se trata, portanto de uma nova cultura, que só poderia surgir com um novo sistema social.

O termo capitalismo tardio, também usado para denominar o estágio do pós-modernismo, vem da escola de Frankfurt e tem dois pontos principais: a tendência para o aumento da rede de controle burocrático, semelhante ao

pensado por Foucault e a interpenetração do governo e do *big business*, de tal forma que o nazismo e o *new deal* se tornem sistemas correlatos. A expansão do setor estatal e da burocratização, em termos que lembram o personagem de Kafka em seu romance "O Processo", é inerente ao capitalismo global. A expansão do setor estatal e a burocratização são, portanto, características do processo de globalização.

A diferença entre este estágio e o conceito anterior, que coincidia, grosso modo, com a noção de estágio monopolista do capitalismo expressa por Lênin, é que, no capitalismo tardio, ou, ainda, pós-moderno, a visão de um sistema capitalista mundial é, fundamentalmente, distinta do antigo imperialismo, que era pouco mais do que a rivalidade entre várias potências mundiais.

Além das empresas transnacionais, suas características incluem a nova divisão internacional do trabalho, a nova dinâmica das transações bancárias internacionais e das bolsas de valores e, ainda, as enormes dívidas do segundo e do terceiro mundo, as formas de inter-relacionamento das mídias, computadores e automação, a fuga da produção para áreas desenvolvidas do terceiro mundo, a crise do trabalho tradicional, a emergência dos yuppies e a aristocratização em escala global.

Temos de saber distinguir entre o aparecimento gradual de várias condições para a nova estrutura e o momento em que ela começa a funcionar como sistema.

Culturalmente, com uma ou outra particularidade, as precondições para o surgimento do pós-modernismo já se encontram nas grandes transformações sociais dos anos 60, com o rock, rupturas e choques entre gerações, mas a preparação econômica começa nos anos 50. A infra-estrutura e a "estrutura de sentimento cultural" se cristalizam nas crises de 1973 – a crise do petróleo, o fim do padrão ouro-internacional, e a falência do comunismo tradicional.

Apesar de algumas manifestações claramente pós-modernas na arte, é na arquitetura que as modificações trazidas pelo pós-modernismo são evidentes. Dentro desta ótica, atribui-se ao alto modernismo a destruição da teia urbana da cidade tradicional e do conceito de vizinhança. O pós-modernismo se apresenta na arquitetura como um populismo estético, como sugere Venturi em seu manifesto "Aprendendo com Las Vegas", citado por Jameson, ou obras como as

de Nelson Brissac Peixoto em “Cenários em Ruínas”, abordando o visual de alguns filmes contemporâneos e particularmente a obra de Sam Sheppard. Os pós revelam um enorme fascínio pela paisagem degradada do brega e do kitsch, dos antigos seriados de televisão e da cultura do “Reader´s Digest”, dos anúncios e dos motéis, dos *late shows* e dos filmes B hollywoodianos, da pára-literatura – *pocket books* de aeroporto e suas subcategorias do romanesco, do gótico, passando pela biografia popular, historias de mistério e assassinato, ficção cientifica e romances de fantasia. Tudo isso não é mais citação, mas incorporado à sua própria substância.

Esta ruptura não é cultural;:no pós-moderno, as teorias, críticas ou laudatórias, guardam semelhança com generalizações sociológicas mais ambiciosas, que falam em sociedade pós-industriais, sociedade de consumo, sociedade das mídias, sociedade da informação, sociedade eletrônica ou *high tech*. Todas essas formulações implicam dizer que esta nova forma não obedece mais ao capitalismo clássico, com o primado da produção industrial e a onipresença da luta de classes.

Para Jameson, em termos de método, pós-modernismo não é, portanto, a descrição de um estilo, que se pode escolher entre outros, mas uma hipótese de periodização, ou seja, é uma concepção histórica. Concorrem para ela, entretanto, a noção de pasticho ou simulacro da historicidade, presentes em romances e filmes de ficção científica, por exemplo, ou ainda em produções do assim chamado filme B hollywoodiano, em filmes emblemáticos como “Veludo Azul”, de David Lynch, voltados para discussão do modelo americano da cidadezinha pacata, branca e ordeira, que corresponde aos *golden years* da civilização americana pré-Vietnã. Ou seja, temos uma estereotipia do passado, que se traduz em roupas, imagens de televisão antigas, na qual reconhecemos, entretanto, o presente, distinto da noção de filme histórico clássica que busca reconstituir com o máximo de detalhes o passado. A isso ele chama de nostalgia pelo presente.

> A historicidade, de fato, nem é uma representação do passado, nem uma representação do futuro (ainda que suas várias formas utilizem tais representações): ela pode ser definida, antes de mais nada, como uma

> percepção do presente como história, isto é, como uma relação com o presente que o desfamiliariza e nos permite aquela distância da imediaticidade que pode ser caracterizada, finalmente, como uma perspectiva histórica (JAMESON, 1999, pág. 290).

Em outras palavras, a identificação do sujeito, com os modos de vida coletivos - as visões de mundo - é mediada pelo mercado, e, no caso da identidade cultural, é preciso levar em conta que a própria cultura, dentro desta concepção, se tornou mercado. Portanto, é necessário criar uma identidade cultural para o mercado.

Essa identidade será, forçosamente, parte de um processo de reificação, ainda que o próprio Jameson não reconheça nesse processo um caminho sem retorno. De fato, os reality shows que, de uma certa forma, reproduzem situações descritas em romances que viam o futuro e a pós-modernidade como catastróficos, as sociedades do controle, como em “Admirável Mundo Novo”, de Aldous Huxley, e 1984, de George Orwell, de onde se originou o nome Big Brother, não representam sociedades totalitárias e fascistas, mas foram antes transformados em entretenimento e cultura.

Para E. Ann Kaplan, que vai investigar o pós-moderno na MTV, em sua obra que veio a ser, possivelmente, a primeira intervenção acadêmica de porte a analisar videoclipes como arte e cultura popular tendo por objeto a rede MTV, esse pastiche, entretanto, não tem como resultado uma estetização da realidade que possa ser igualmente totalitária e fascista. Ela acredita que narrativas fragmentárias, como videoclipes, por exemplo, possam ser mais libertárias e criadoras de consciência do que as narrativas fechadas dos filmes de ficção. Todavia, ela reconhece o caráter mercantil das tribos virtuais que, na verdade, esse tipo de estrutura vem a formar.

2 O POPULAR COMO FATOR DE IDENTIDADE: DE RIO 40 GRAUS A CDD

...*your film proposes that suicide is typical, that is not simply the act of this or that (pathologically disposed) individual but rather the fate of an entire social class!*
(da censura ao filme de Brecht, Kuhle Wampe)

"Cidade de Deus
2002

"Rio 40 Graus"
1955

O filme "Cidade de Deus" rompe com as obras da produção cinematográfica brasileira da pós-modernidade, ao abordar a exclusão social sob uma estética imbuída dessas novas tecnologias digitais, da linguagem do vídeo e da televisão comercial, o que facilita o processo de identificação da narrativa pelo público. Inova, ainda, ao conciliar a busca de uma identidade cultural de mercado brasileira com a discussão da realidade brasileira almejada, no passado, por setores da cinematografia brasileira. Uma das influências confessas de Meirelles foi o filme "Iracema, a Transamazônica", de Jorge Bodanksy, uma mescla de ficção e documentário que simboliza o impacto desse ideário de despojamento em que o retratado assume sua voz. Lund, por seu turno, vem de experiências de documentários e videoclipes com a Videofilmes, produtora de Walter e João Moreira Salles cujos documentários se alinham nitidamente à influência do cinema-direto. Ao menos teoricamente, a idéia do cinema-direto é deixar o entrevistado-personagem falar, sem interferência, e assumir a sua fala da forma mais natural possível, reproduzindo-a.

"Cidade de Deus", apesar da narrativa em over de Buscapé, permite, na maioria das cenas, que a história seja narrada a sua revelia, a partir do personagem em cena, como se o narrador sequer existisse. Buscapé não é um narrador onisciente, ele não relata a estória, ele apenas conta a sua versão da estória, na verdade ele nem participa da maioria das estórias, e boa parte das situações que aparecem no filme, como o momento inicial em que ele se depara com o bando de Zé Pequeno e tira a foto, foram criadas em função da narrativa cinematográfica. O personagem Buscapé do romance desaparece nas primeiras

páginas e nem tem uma importância fundamental para a narrativa, o que ressaltam essa característica de ser um romance sobre um conjunto habitacional popular, não sobre a vida das pessoas, com personagens quase estereotipados.

Outras características das produções mais emblemáticas do chamado Cinema da Retomada é a de serem voltadas para o espaço urbano e de, freqüentemente, refletirem seus conflitos sociais. Mesmo em filmes como o recente “2 Filhos de Francisco”, o campo não existe mais como alternativa de desenvolvimento, o palco dos conflitos sociais é a cidade. Em “Cidade de Deus”, apesar de Buscapé, a comunidade não é pano-de-fundo, é personagem principal.

O golpe militar de 1964 atinge o cinema nacional em pleno processo de expansão criativa como “Vidas Secas”, de Nelson Pereira dos Santos, “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, de Glauber Rocha, e “Os Fuzis”, de Ruy Guerra, mas, naquele momento, a luta pela reforma de bases, apoiada pela esquerda se reflete nos grandes temas, “é o campo o cenário, é a fome o tema, é o Nordeste do polígono das secas o espaço simbólico que permite discutir a realidade social do país, o regime de propriedade da terra, a revolução”, (XAVIER, 1985, pág.8).

O cenário privilegiado de filmes como “Carandiru” é a periferia dos grandes centros urbanos e seus personagens principais - presidiários, traficantes, travestis, desempregados, aposentados - em conflito com a cidade global, a cidade do poder, muitas vezes ausente das imagens. Mas em "Cidade de Deus", a neofavela representa uma comunidade fechada, à margem da grande metrópole, um poder paralelo, em ascensão, que vai se revelando completamente integrado à ordem vigente. Exclusão social, violência urbana e periferia, aqui, entretanto, não têm relação com o realismo propagado pelo Cinema Novo, escrito por Glauber Rocha, ou com o conceito de verossimilhança, proposto pelo crítico francês André Bazin em seus estudos sobre cinema, ao se referir ao neo-realismo italiano. Bazin buscava nessa análise uma especificidade da linguagem cinematográfica, num momento em que as concepções de representação teatral predominavam nos filmes.

Já o filme de Lund e Meirelles apresenta um projeto estético de cinematografia que se alinha às normas da indústria cultural global em consonância com o público regional mas que, ao mesmo tempo, provoca uma ruptura com padrões de discussão da realidade brasileira e do popular,

estabelecidos em movimentos cinematográficos anteriores como o Cinema Novo, gerando acaloradas polêmicas e comparações com os filmes que, no passado, abordavam o mesmo tema. A estratégia de não utilizar rostos conhecidos e evitar atores com padrões estéticos de beleza que celebrizassem os padrões adotados pela mídia é um destes recursos, e o outro está no abandono total da norma urbana culta da língua. Essas técnicas já eram utilizadas pelo grupo teatro Nós do Morro, de Guti Fraga, que forneceu vários de seus integrantes ao filme.

De qualquer forma, como também ocorre no celebrado "Rio 40 Graus", e em "Cinco Vezes Favela", em "Cidade de Deus" a personagem principal é, de fato, a neofavela, ou ainda a grande cidade, a cidade global, tal como vai assinalar Octávio Ianni, em "Era do Globalismo". Para ele, as cidades globais são uma síntese privilegiada "do encontro entre a geografia e a história", características dos grandes centros de poder mundiais que se cristalizam em cidades como Los Angeles, São Paulo, Londres, Tóquio, Cidade do México e Rio. Interligadas, elas constituem um sistema mundial de controle da produção e da expansão do mercado.

> Talvez mais do que nunca, a questão social adquire todas as características de uma questão simultaneamente urbana. É claro que na grande cidade estão bastante presentes os negócios do narcotráfico e da violência, bem como manifestações de xenofobia, etnocentrismo e racismo, além das carências de recursos habitacionais, de saúde, educação e outros; e, estes já são problemas simultaneamente sociais e urbanos. Envolvem a organização, o desenho e a dinâmica da cidade, implicando arquitetura, urbanismo e planejamento, e revelam-se de modo particularmente acentuado nas grandes cidades, metrópoles, megalópoles. (...) é, freqüentemente, nas cidades globais que se localiza a subclasse: uma categoria de indivíduos, famílias, membros das mais diversas etnias e migrantes, que se encontram na condição de desempregados mais ou menos permanentes. São grupos e coletividades, bairros e vizinhanças, nos quais reúnem-se e sintetizam-se todos os principais aspectos da questão social como questão urbana (Ianni, pág 59, "A Era do Globalismo", 1999).

O campo foi industrializado e urbanizado, o mundo agrário deixou de ser o motor decisivo da história. Basta conferir filmes como "Central do Brasil" (1998), "2 Filhos de Francisco" (2005), e o Céu de Suely (2006).. A pureza do sertão que o garoto Josué vai buscar com Dora, em "Central do Brasil" (1998), não existe

mais. Ao longo de todo o trajeto que a dupla percorre para encontrar a família de Josué, o Brasil que vai se delineando a partir da estrada é um país totalmente industrializado em que a tradição vai perdendo para a modernidade dos eletroeletrônicos. Os irmãos de Josué vivem em um conjunto habitacional do Nordeste que lembra os conjuntos habitacionais da metrópole.

Em "2 Filhos de Francisco" (2005), o sonho dos garotos é deixar o campo para trás e conquistar um espaço dentro da industrial cultural, da grande metrópole. O campo significa falta de oportunidades, pobreza, estagnação. O lirismo acabou e, de certa forma, a própria musicalidade da dupla de neo-sertanejos, que trocou a tristeza do Jeca pelas baladas românticas, capazes de evocar o pop country americano, são emblemas desta mudança. Em "O Céu de Suely" (2006), a protagonista Hermila troca de nome e rifa o corpo para conseguir dinheiro e sair de Icatu para o mundo. Em sua terra, só lhe resta o céu, não há trabalho, nada. A estrada do final lembra os *road movies* americanos.

Em "Cidade de Deus", a neofavela recortada por celulares, metralhadoras e tênis de marca é a terra prometida, para onde certamente vai migrar Suely. Trabalhar na "firma", com os "gerentes" é a única possibilidade de ascensão, a forma que a sociedade civil encontrou de incluir essas pessoas. Neste sentido, vai dialogar muito mais com a temática urbana do Cinema Novo, em produções como a de Nelson Pereira do Santos, de "Rio 40 Graus" *(1955)* [26] do que com a obra de Gláuber Rocha. Se, por um lado, coloca personagens comuns, excluídos, como protagonistas, sem nenhum lirismo romântico ou populista, de outro, desafia o conceito de cinema autoral de décadas passadas, trabalhando o filme como produto produzido por uma equipe, lançado com estratégia de marketing e parcerias internacionais. A forma como os meninos são retratados também destoa do passado. Os cinco garotos que vendiam amendoim no asfalto para sobreviver possuem uma ingenuidade e uma pureza que, no Brasil dominado pela criminalidade organizada de hoje, não encontra mais lugar. São vítimas: - a câmera mostra a mãe doente de um deles, a infância, sempre presente, de outro que larga o trabalho para brincar no parque. A obra de Nelson, que também como ativista, sempre se preocupou em criar filmes que representassem a cultura

[26] Para muitos pesquisadores, como Mariadorosario Fabris, a obra pertence ao período independente do diretor. Mas o historiador Carlos Roberto de Sousa coloca o filme de Pereira como precursor do movimento.

brasileira, foi considerada, apesar de ser situada por muitos como um filme que antecede o Cinema Novo, um emblema do filme popular e nacional.

A idéia de um nacional-popular cultural - e de uma identidade nacional nele baseada – é um tema familiar para toda uma tradição antropológica e literária no Brasil. De Machado de Assis a Carlos Nelson Coutinho, tradutor do italiano Antonio Gramsci, passando por Ferreira Gullar e Mário Pedrosa, Marilena Chauí e até Paulo Emílio Salles Gomes, todos abordaram o tema. Gramsci, um dos fundadores do Partido Comunista Italiano e da corrente conhecida como euro-comunismo foi o primeiro pensador marxista a colocar que a transformação social de uma sociedade burguesa para uma sociedade socialista dar-se-ia, não pela tomada de poder, mas pela conquista de todos os instrumentos de difusão ideológica (escolas, universidades, editoras, meios de comunicação social e sindicatos), uma vez que os principais confrontos ocorrem na esfera cultural e não nas fábricas, nas ruas ou nos quartéis.

Essa visão tornou suas idéias próximas de toda uma geração de intelectuais e produtores culturais, no final dos anos 70, no Brasil. Suas idéias chegaram aqui, pelas mãos de Astrojildo Pereira e Mário Pedrosa, membros do Partido Comunista Brasileiro (PCB), mas a primeira tradução oficial se dá nos anos 60, através de Carlos Nelson Coutinho.

A concepção de ideologia adotada por Gramsci está ligada a uma unificação das supra-estruturas em torno dos valores históricos do conhecimento e da cultura. Seu materialismo, porém, tem uma feição peculiar: está permanentemente atento à importância da criatividade do sujeito humano, ao poder inovador dos homens, tal como se expressa nas criações culturais, como vai ressaltar Leandro Konder.

> Apesar das grandes diferenças, Gramsci tem em comum com Lukács (que ele nunca chegou a ler) um profundo apreço pela cultura como tal. Na análise do autor dos Cadernos do Cárcere, a ideologia conservadora dominante estaria se tornando cada vez mais cética em relação aos valores básicos da cultura, do conhecimento, da teoria em geral, por causa da crise da cultura burguesa, que vem perdendo sua capacidade de exercer uma verdadeira hegemonia sobre a sociedade. "A morte das velhas ideologias" - anotou Gramsci - "se verifica como ceticismo em

> relação a todas as teorias" (GRAMSCI, 1977, p. 312), citado por Leandro Konder em A questão da ideologia em Gramsci, 2002)[27].

Além da importância que Gramsci atribuiu à cultura, seus estudos sobre o folhetinesco na literatura são caracterizados por uma postura, frente aos meios de comunicação de massa e a temas populares, mais aberta que a de Luckács, que vê no romance moderno, por exemplo, a proposta de desestruturação da narrativa como um instrumento do processo de reificação. A discussão da cultura como esfera constitutiva do ser social é recuperada por Gramsci em seu sentido coletivo e não individual.

A noção de atividade cultural e produção da cultura, e por similaridade, da expressão artística como fator de resistência norteia vários movimentos culturais e vai influenciar muitos intelectuais e os próprios CPC. A idéia de um conteúdo nacional, em contraposição ao similar estrangeiro - representado pelo colonizador americano - surge em torno do Cinema Novo, é tema da obra de Paulo Emílio Salles Gomes, e é intrínseca ao famoso manifesto de Glauber Rocha, “Estética da Fome”.

A proposta de filmes autorais, sem o aparato de grandes produções dos estúdios hollywoodianos, preocupados com uma identidade nacional, a política de autor que, de certa forma, se faz sentir em várias partes do mundo, sobretudo durante o período pós-guerra, quando Hollywood consolida seu império nas salas de exibição européias, se irradia em movimentos como Nouvelle Vague, Neo-Realismo italiano, no Cinema Sueco, e Cinema Novo. Outra crítica que se faz a “Cidade de Deus” é justamente a de que ele aborda o tema da exclusão social, a partir de uma estética influenciada pelo cinema moderno americano, hollywwodiano, sem se preocupar como um movimento organizado, com um ideário comum de contraposição à hegemonia norte-americana, como ocorreu na década de 60. O que vale para boa parte da produção brasileira deste período, mesmo porque a influência do cinema norte-americano sobre a geração de cineastas que emerge da Retomada é evidente.

Bernadet, em sua obra “Cineastas e as imagens do povo”, sobre o documentário nacional, analisa “Viramundo”, “Aruanda”, “Opinião Pública” e faz

[27] http://www.acessa.com/gramsci/?page=visualizar&id=298

uma distinção, necessária, entre obras que retratam o povo e o popular, sob a ótica da ideologia dominante, e de documentários feitos sobre o povo, para o povo, e pelo povo. A obra de Meirelles e Lund, certamente, embora preocupada em imprimir realismo às cenas, se valendo de recursos típicos de documentário, se enquadra perfeitamente no segundo grupo, ainda que feitos para o povo. Esse tipo de discussão reflete questões presentes em todos os movimentos culturais populares dos anos 60 e 70, que irão desembocar no ativismo do vídeo independente dos anos 80. Se, na década de 60, as idéias de Brecht influenciaram os revolucionários no teatro, ao menos naquilo que se entendia de Brecht naquele momento,no contexto de renovação da linguagem cinematográfica que marcou o início dos anos sessenta, originando movimentos como a Nouvelle Vague na França e o Cinema Novo brasileiro, duas novas posturas de realização de documentários emergiram: o cinema direto e o cinéma vérité, ou cinema-verdade.

Surgido nos Estados Unidos, o cinema direto tornou-se o estilo dominante de documentário, naquele país, influenciando, inclusive, o telejornalismo, e representa uma incorporação, no âmbito do cinema documental, de um ideário de despojamento, realismo e agilidade, similar àquele que, por meio dos movimentos de vanguarda, assinala o início de um dito cinema moderno. Robert Drew e Richard Leacock, respectivamente diretor e fotógrafo do filme "Primary" (1960), são considerados os fundadores do cinema direto e seus principais representantes. No Brasil, o primeiro documentário inspirado pelo cinema-direto foi “Opinião Pública”, de Arnaldo Jabor.

O cinema-verdade, sobretudo o francês, teve, no antropólogo Jean Rouch, uma expressão máxima. Ao contrário do cinema direto, o cinema-verdade permite e desenvolve o envolvimento do cineasta na ação e, praticamente, o consagra como um personagem, caso de Rouch.

As duas tendências influenciaram gerações de documentaristas e cineastas de ficção, no Brasil e no mundo, como Goddard e Bodansky. Apesar de ideologicamente distintas, enquanto metodologia de produção, ambas concepções estão amparadas pelas inovações tecnológicas, na leveza dos equipamentos, o que possibilita a aplicação de “uma câmera na mão, uma idéia

na cabeça", o grande lema do Cinema Novo, e a proximidade com a estrutura da reportagem, na televisão.

A abordagem da temática social, da favela e da periferia não constitui, em si, propriamente, uma novidade e, nem mesmo começou com "Rio 40 Graus" ou "Cinco Vezes Favela" (1962)[28]. A temática envolvendo a organização habitacional das camadas populares urbanas é bastante tradicional, nas artes brasileiras. Na literatura, está presente desde "Memórias de um sargento de milícias" (Manuel Antônio de Almeida), de 1853, a obra que serviu ao ensaio de Antônio Cândido "A Dialética da Malandragem", e perpetuou-se em autores tão diferentes entre si, como Aluísio Azevedo, Lima Barreto, Jorge Amado, até chegar ao romance Cidade de Deus, de autoria de Paulo Lins, que deu origem ao filme homônimo. Na música popular, as pesquisadoras Jane Souto de Oliveira e Maria Hortense Marcier anotam, já em 1928, um samba de Sinhô, intitulado "A favela vai abaixo", e demonstram a recorrência do tema até os dias atuais.

O primeiro tratamento do tema, em cinema, é, provavelmente, "Favela dos meus amores" (Humberto Mauro, 1935). Desde aquela época, não faltam filmes com referências às favelas, morros e cortiços e cujas orientações ideológicas, de acordo com o pesquisador Arthur Autran, se pautam em geral pelo populismo romântico. Com "Rio, 40 graus", obra emblemática do moderno cinema brasileiro, surge uma abordagem mais realista que terá continuidade em Rio, "Zona Norte" (Nelson Pereira dos Santos, 1957), e em "Cinco vezes favela" (Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Marcos Farias e Miguel Borges, 1962) e "A grande cidade" (Carlos Diegues, 1965).

No caso do documentário, um filme fundamental é "Viramundo" (Geraldo Sarno, 1965), que aborda a vida dos migrantes nordestinos, em São Paulo. Nos filmes de Coutinho, de "Santo Forte" a "Edifício Máster", essa tradição se consolida, de mesmo modo que em "Ônibus 174", de José Padilha.

---

[28] Primeira produção cinematográfica dos Centros Populares de Cultura, reunindo cinco episódios sobre o tema favela e urbanização, sob o ponto de vista dos cineastas Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Miguel Borges, Carlos Diegues e Marcos Farias. O segundo filme seria "Cabra Marcado pra Morrer", de Eduardo Coutinho, que viria a se concluir apenas em 1984. As filmagens iniciaram-se em fevereiro de 1964 e o projeto inicial contaria a história política do líder da liga camponesa de Sapé (Paraíba), João Pedro Teixeira, assassinado em 1962. No entanto, com o golpe de 31 de março, as forças militares cercaram a locação no engenho da Galiléia e interromperam as filmagens. Dezessete anos depois, o diretor Eduardo Coutinho voltou à região, reencontrou a viúva de João Pedro, Elisabeth Teixeira, vivendo na clandestinidade, além de outros camponeses que haviam atuado no filme antes, e resolveu retomar as filmagens.

A linguagem coloquial e urbana de "Cidade de Deus", a ambientação natural, a utilização de atores desconhecidos para interpretar gente comum e a agilidade dos cortes, que remete à estrutura narrativa dos videoclipes, é distinta daquela evocada por obras do neo-realismo italiano, ou mesmo dos cinemanovistas. No realismo de Meirelles predomina a visão da montagem como articuladora do discurso, um conceito que remete a Eisenstein.

De forma completamente descontextualizada, e sem nenhum intuito revolucionário, os conceitos de montagem de Eisenstein se encontram mais presentes hoje na linguagem dos videoclipes, dos telejornais, dos thrillers de ação do que os conceitos de montagem de Bazin, mais próximos, talvez, da obra de um cineasta como Eduardo Coutinho ou, ainda, Jean Rouch, representantes da linhagem que se tornou conhecida como cinema-verdade.

Uma das críticas que se fez a "Cidade de Deus" e, posteriormente, a "Carandiru"[29], é que, em ambos os filmes, a relação do Estado com a comunidade se resume à presença ostensiva da polícia, e que o problema social e a culpabilidade dessa estrutura não é explicitada. A violência, no filme, se apresentaria de forma espetacularizada, conferindo uma visão maniqueísta às personagens. Dadinho seria intrinsecamente mau e, jamais, fruto de um processo de exclusão social, assim como a invasão ao presídio do Carandiru é totalmente desprovida de caráter político. Em "Cidade de Deus" não existe lirismo, apenas humor cortante e ironia.

A forma como o filme foi recebido no Brasil e no Exterior é tema da coletânea "City of God in Several Voices: Brazillian Social Cinema as Action", organizada pela pesquisadora inglesa Else Vieira e lançada em Londres, em março de 2005, que buscou representar as diferentes percepções de brasileiros e europeus a respeito da questão, ao longo dos artigos do livro.

No artigo "City of God: Mastery and Contradictions", Leandro da Rocha Saraiva chama a atenção para o fato de que o filme não julga suas personagens, e a isso se deve muito do choque que ele causa. O filme rompe com uma certa

[29] As críticas foram publicada na imprensa, e discutidas em debates como "Da Estética à Cosmética da Fome", realizado de 15 a 16 de setembro de 2002, no Espaço Unibanco de Cinema de São Paulo, no caso de Cidade de Deus, e na FNAC, por ocasião do lançamento do filme de Babenco, em 2003, com a presença do roteirista Victor Navas.

forma de se abordar a exclusão social que descende do Cinema Novo, e se encontra em algumas obras do cinema da década de 90.

Na mesma coletânea, Miranda Shaw, em “The Brazilian Goodfellas: City of a God as a Gangster Film”, compara 24 resenhas publicadas no Exterior, sobretudo nos Estados Unidos, entre 2002 e 2003, a 24 resenhas publicadas no País, e chega à conclusão de que a comparação de Meirelles a Tarantino e Scorcese, se deve, muito mais ,a uma tentativa de conquistar o público americano para o filme, apoiada pela Miramax, relacionando-o a um gênero que ele aceita e no qual se reconhece, do que a qualidades intrínsecas ao filme. Os gângsteres de “Casino” (1995) e “Goodfellas” (1990), de Martin Scorcese, e de “Pulp Ficction” (1995) e “The Reservoir Dogs” (1991), de Quentin Tarantino, resume, mostram personagens integrados à sociedade americana, vitoriosos, ainda que transgredindo a lei. O marginal da neofavela, ainda que triunfando, comandando o tráfico, vive no gueto. Em algumas matérias, o filme foi citado como “The Brazillian Goodfellas” (SHAW, 2005, pág 58).

A observação de Shaw sobre a exclusão transcende o filme e atinge a minissérie televisiva, Cidade dos Homens, derivada do curta Palace 2, atualmente em processo de filmagem de um longa, dirigido por Paulo Morelli, da O2. Os atores negros do filme CDD, alguns deles presentes na minissérie, e no filme Cidade dos Homens, reunidos a partir da ONG Nós do Cinema, criada especialmente para o filme, têm dificuldade em conseguir bons papéis e produzir seus trabalhos. No filme e no seriado, o pessoal do movimento vive aquartelado na favela, e paga para que os amigos comprem um tênis para eles. Em “O Poderoso Chefão”, o show business e a indústria do entretenimento se encontram perfeitamente entrosados com a Máfia, e trocam favores.

O capítulo final da série, em sua quarta e última temporada, dirigido por Meirelles, "Em Algum Lugar do Futuro", trata do destino dos protagonistas Laranjinha, Acerola e seus intérpretes, respectivamente, Darlan Cunha e Douglas Silva. Assim como os personagens, os atores são do morro carioca. E Meirelles joga com as intersecções entre realidade e ficção. Darlan e Douglas têm de abandonar a série, pois já têm quase 18 anos (tinham 11 quando começou). Decidem tentar uma vaga em outra série da Globo e seguem para o Projac com a atriz e ex-paquita Letícia Spiller. Fazem testes para as duas. Na primeira, não

conseguem porque são novos. Na segunda, porque o papel é de filho de casal branco, e eles são negros. "Por que então eles não usam um casal preto?", indaga Darlan. [30]

Meirelles foi comparado, em críticas, a Martin Scorcese, em seu “Gangues de Nova Iorque (2002”), sem nenhuma conotação ao exotismo, tão freqüente, quando um filme brasileiro faz sucesso no Exterior, ainda que ele se faça presente. No entanto, aqui, essa dificuldade de se ver, no filme, cujos protagonistas não oferecem nenhuma perspectiva de identificação ao cidadão de classe média brasileiro, exceto pelo vacilante personagem e narrador em off Buscapé, torna a sua apreciação tão fascinante quanto controversa. Mas esta polêmica, no que se refere a CDD, parece limitar-se a território nacional.

2.1 O vídeo independente dos anos 80

Meirelles, que cursou Arquitetura, na Universidade de São Paulo e participou, ao lado de pesquisadores como Arlindo Machado e Roberto Moreira, da extinta revista Cine Olho e de cineclubes, foi um dos articuladores de uma produtora que contribuiu para revolucionar formas de se produzir documentários e jornalismo na televisão, a Olhar Eletrônico. Formada em 1981, por Fernando Meirelles, Paulo Morelli, Marcelo Machado, José Roberto Salatini, Renato Barbieri e Marcelo Tas (os dois últimos integrantes se juntaram, posteriormente, ao grupo), a produtora reunia jovens estudantes, num núcleo que pretendia “revolucionar a linguagem da televisão”, nas palavras de Marcelo Tas[31], o único do grupo original a enveredar, efetivamente, pelo jornalismo. O principal rival da Olhar Eletrônico era a TVDO, liderada por Walter da Silveira e Tadeu Jungle, que chegaram a fundar uma escola em Pinheiros, bairro da Zona Oeste de São Paulo :- a Academia Brasileira de Vídeo.

Os novos equipamentos, as ilhas de edição analógicas substituídas pelas digitais, a chegada da televisão a cabo no país e, finalmente, da própria MTV, contribuíam para estimular o fenômeno que ficou conhecido como boom das

[30] MATTOS, Laura, TV lança caixa com as quatro temporadas do seriado sobre garotos da favela. "Cidade dos Homens" quebra a monotonia do "padrão Globo". Folha de S.Paulo, www.uol.com.br acessado dia 5 de março, 2006.

[31] depoimento ao autor.

produtoras. “Com o vídeo pode-se fazer uma “TV fora da TV”, isto é, produzir programas, de modo absolutamente independente, sem nenhuma necessidade de uma estrutura de exibição pré-montada” (SANTORO, 1988). Fazer televisão, fora do circuito comercial, era o espírito predominante da década, o que fez surgir inúmeras experiências, fora do mercado. O baixo custo e a facilidade operacional incentivavam a independência, na produção.

No cinema mundial, o primeiro a realçar esse papel iconoclasta do vídeo foi o cineasta Jean-Luc Godard, ao propor, a um grupo de estudantes, em 1969, em Montreal, durante uma reunião na Universidade de Vincennes, que tomassem em mãos um dos instrumentos do poder – um equipamento de vídeo. No caso canadense, as tevês comunitárias de Quebec surgiram com o objetivo principal de preservar a identidade cultural dos “quebecoises” de fala francesa, reagindo à invasão indiscriminada dos programas de língua inglesa da televisão americana.

Em outros Estados, grupos independentes realizavam televisões populares também com formatos inovadores e similares, como a TV Viva (Olinda, PE) e a TV Maxabomba (Rio), a TV dos Trabalhadores, ligada ao Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo[32]; o Centro de Documentação e Memória Popular; a TV Bixiga, ligada ao Museu Memória do Bixiga, em São Paulo, a primeira emissora de bairro; a TV dos Bancários, ligada ao Sindicato dos Bancários; a Lilith Vídeo, formada por militantes feministas; o Cecip – Centro de Criação da Imagem Popular. Todos esses trabalhos surgem, na década de 80, não apenas em função de novas tecnologias, mas do processo de redemocratização do país, que se inicia com a Lei de Anistia, em 1979, consolidada pelo crescimento do movimento sindical em 1980, pelo apoio de entidades internacionais - como a Fundação Ford - a projetos populares, e que culminaria com o movimento das Diretas Já que levou às eleições diretas, em 1989.

A TV Viva, ligada ao Centro Cultural Luiz Freire, de Olinda, foi criada em 1984, e veiculava seus programas em telões instalados em praças públicas da região metropolitana de Recife e Olinda. Ganharam prêmios em festivais como Vídeo Brasil, em São Paulo, e Festival do Novo Cinema Latino-Americano, em Havana, chegando a ter programas exibidos na TV Gazeta, em São Paulo, em

[32] Surgida por ocasião da convocação de uma greve geral em 1986.

1986, em um programa de 30 minutos chamado “Ondas Livres”. A grande maioria dos trabalhos não tinha por objetivo atingir um circuito comercial e, sim, criar um paralelo, algo que acabou contribuindo para inviabilizar muitos desses projetos, uma vez que a televisão a cabo só entraria no País em 1991, através da TVA, do Grupo Abril, e a concessão de emissoras de rádio e televisão estar concentrada nas mãos de poucas e poderosas empresas e, no caso do telejornalismo, basicamente, limitando-se à Rede Globo. Em 1986, foi criada, ainda, a ABVMP – Associação Brasileira de Vídeo do Movimento Popular.

Em 9 de Agosto de 1983, entra no ar a TV Abril, através do horário, comprado, de 15 horas semanais. Em parceria com a TV Abril, foi feito o vídeo “Varela in Serra Pelada”, da Olhar. O apresentador Fausto Silva estreou, nessa emissora, o seu “Perdidos na Noite”.

A TV Gazeta, por essa época, que coincide com a gestão de Jorge da Cunha Lima, a partir de 1987, na Fundação Cásper Líbero, funcionou como um centro experimental de televisão e vídeo. Lima convidou profissionais iniciantes e ligados a essa nova forma de fazer televisão, tais como: Fernando Meireles, Serginho Groissman, Walter Silveira, Marcos Amazonas, Marco Antônio Coelho, Rogério Galo, Astrid Fontenelle, nomes que iriam, mais tarde, integrar a equipe da MTV Brasil. Toda a programação era ao vivo, a partir de uma ancoragem, no estúdio. No decorrer da grade, eram chamadas as atrações seguintes.

A experiência durou cerca de dois anos e pretendia suprimir a absoluta falta de recursos e mostrar que se podia fazer funcionar uma grade de programação redonda, não-linear, com improvisação. As imagens eram captadas na rua, com câmeras domésticas Concorde, emprestadas pelo empresário Matias Machline, do Grupo Sharp. As imagens iam ao ar sem edição.

Segundo declarações de Lima , o fim do Mix foi devido à sua desavença com o conselho da Fundação Casper Líbero e, não, ao fracasso do programa. Apesar disso, os salários viviam atrasados, e as entidades profissionais do segmento nunca viram com bons olhos a existência do repórter-abelha, um misto de diretor, repórter e cameramen que não ganhava à altura daquele acúmulo de funções.

Havia um programa de entrevistas,na TV Gazeta, que era apresentado por um casal, na hora do almoço. Era uma mesa só e um casal que entrevistava as

pessoas na mesa, algo inusitado para os padrões da época, segundo relata Ricardo Corte Real em seu website, em que nomeia a emissora como a tevê da fita crepe, numa alusão à precariedade da produção e ao improviso. Corte Real já tinha feito um programa com a equipe do Olhar, na TV Manchete, “O Mundo no Ar”, uma paródia ao telejornalismo global, que se inseria num programa independente chamado "Aventura", em que ele fazia um quadro, parodiando um comercial de fascículos, "O Mundo Animal".

Em 1988, nascia o "TV Mix", um programa que rodava a manhã toda e que tinha jornalismo, música, entrevistas, e quadros de humor, com a dupla Côrte e Real, os apresentadores Astrid Fontenelle e Luiz Fernando Ramos. Marcos Amazonas era o superintendente da emissora, e Marco Antônio Coelho, o diretor de jornalismo. Corte tornou-se o diretor comercial da TV Gazeta e humorista do TV MIX. Além da equipe da Olhar, o TV Mix, com os repórteres abelha – os precursores, no pais, do conceito de vídeo-reportagem - contribuiu para lançar novos apresentadores , como Serginho Groissman, que fazia o programa Matéria Prima, e cineastas, como Anna Muylaert.

O TVDO era formado por Tadeu Jungle, Walter Silveira, Ney Marcondes, Paulo Priolli e Pedro Vieira, videomakers que criaram um conceito de produção que acabou sendo conhecido como “reportagem invertida”. Inspirados no desempenho de Glauber Rocha, no programa “Abertura” (1979/1980), da extinta TV Tupi, trabalharam com reportagens que privilegiavam aspectos marginais ou situações paralelas, em vez do foco principal de determinada situação, como em “Quem Kiss TV” , 1985, um documentário que desloca o ponto de vista do show de rock, do grupo norte-americano Kiss, para a platéia - fãs e vendedores ambulantes, em sua maioria.

Todas essas intervenções buscavam minar o discurso oficial do jornalismo na televisão e colocar o povo, as pessoas comuns, nas telas. Algumas experiências, como a do Olhar, tinham a pretensão de serem incorporadas pelas emissoras de emissão aberta, outras buscavam preservar a sua independência e invadir as ruas.

Os primeiros a se darem conta das possibilidades do vídeo foram os artistas plásticos. Oficialmente, a história da vídeoarte começa na década de 60, dentro da proposta “tardo-dadaísta” do grupo Fluxus, que tinha entre seus

integrantes John Cage, Nam June Paik e Wolf Vostell. Esse grupo, que surgiu no final dos anos 50, produziu obras com o intuito de provocar artistas, críticos e consumidores a questionar conceitos e categorias de julgamento, além de se apropriar das novas tecnologias disponíveis para elaborar happenings, performances e festivais. Foi no início daquela década que esses artistas começaram a se interessar pela imagem da televisão, como possibilidade de intervenção estética.

No Brasil, existem relatos sobre o assunto, no final dos anos 60. Os pioneiros foram Antônio Dias, Anna Bella Geiger, José Roberto Aguilar, Ivens Machado, Letícia Parente, Regina Silveira, Júlio Plaza, Paulo Herkenhoff, Regina Vater, Fernando Cocchiarale, Mary Dritschel, Paulo Bruscky, Roberto Sandoval, Sônia Andrade. O maior pesquisador de vídeo brasileiro, Arlindo Machado, assinala, entretanto, que a maioria desses artistas já era consagrado quando passa a trabalhar com o vídeo, que eles entendiam ser, apenas, mais um suporte para a sua arte. Muitos desses trabalhos eram incompreensíveis fora da obra do autor. Da mesma forma, essas performances influenciaram obras teatrais, mas, sempre, como um suporte.

Como acontecia em quase toda a obra dos pioneiros, a personagem principal dos vídeos eram os próprios artistas. Foi assim com um de seus maiores expoentes, que nunca abandonou a linguagem do vídeo - Rafael França era sempre ele mesmo. Ele encontrou no vídeo um meio adequado para meditar e especular sobre seus próprios conflitos interiores, sobretudo sobre sua obsessão maior: a fatalidade da morte. Sua obra, de cunho bastante pessoal, esteve, também, centrada numa indagação dramática sobre a questão da homossexualidade. França morreu em 1991, vítima da Aids, depois de ter nos presenteado com um dos testemunhos mais autênticos de fidelidade a si próprio. Seu último vídeo, “Prelúdio de uma Morte Anunciada” (1991), foi terminado alguns dias antes de sua morte e reflete sua própria agonia, durante os piores momentos da doença.

As intervenções em vídeo se aprofundaram, na década de 70, com o surgimento de equipamentos portáteis e novas tecnologias de edição, que possibilitaram a criação de um certo “vídeo-ativismo”, com intervenções não apenas estéticas, mas políticas, a partir de grupos independentes, surgidos nos

Estados Unidos e na Europa que queriam mudar a linguagem da televisão comercial.

Enquanto o vídeo-ativismo criava raízes e se consolidava, nos EUA e em alguns países da Europa, aqui no Brasil essa prática engatinhava. Foi somente nos anos 80, com o início da popularização dos equipamentos de captação e edição, que os primeiros grupos de videomakers começaram a aparecer (FECHINI, 2000).

A Olhar Eletrônico foi uma das primeiras produtoras a incluir sua produção de vídeo independente na televisão comercial. A proposta do grupo foi a de utilizar os mesmos ingredientes das produções comerciais para desmistificar clichês e propor reflexões acerca do conteúdo que se consumia. Foi assim que surgiu o histórico personagem Ernesto Varela – anti-repórter da TV - interpretado por Marcelo Tas. Atrapalhado e ingênuo, suas reportagens buscavam uma outra perspectiva para olhar temas polêmicos. A corrida de ouro em Serra Pelada ("Varela in Serra Pelada", 1984) e os problemas dos moradores de rua na cidade de São Paulo ("Do outro lado da sua casa", 1986), são vídeos que buscam a desconstrução do discurso midiático das grandes redes de TV. A paródia, entretanto, vai além da mera piada, o intuito é informar o telespectador.

Dentre as intervenções que deram notoriedade ao grupo, que acompanhou todo o processo de redemocratização, as mais famosas perguntas foram: "Deputado, o senhor acredita no que diz?", feita por Varela a Nelson Marchezan, então um dos líderes do PDS na época da sessão de votação da emenda Dante de Oliveira, em 1984[33] e "É verdade, Senhor Maluf, que o senhor é um ladrão?" dirigida ao então candidato da ditadura militar à Presidência da República.

Os jovens da Olhar foram acolhidos primeiramente por Goulart de Andrade, em seu "Comando da Madrugada" e, mais tarde, por um projeto conhecido como TV Mix, dirigido por Marco Antonio Coelho, atual diretor de Jornalismo da TV Cultura. As atividades da produtora incluíam grupos de estudo. Marcelo Tas já fazia incursões como ator, primeiro com Antunes Filho e depois com Regina Casé. A idéia era a de que todos deveriam desempenhar todas as funções, e de fato, nos primeiros vídeos, vemos Meirelles como apresentador de um telejornal

[33] Proposta rejeitada pela Câmara dos Deputados em 26/04/1984, embora tivesse recebido maioria de votos a favor -298 a 65 -, insuficiente, entretanto, para se atingir o quórum de dois terços exigido para alterações da Constituição. Faltaram 22 votos.

chamado “O Mundo no Ar”, que lembra o tom humorístico empregado pelos integrantes da equipe “Casseta e Planeta”, da TV Globo.

O humor irreverente era um dos diferenciais da Olhar, que, ancorado na tradição popular das charges, parodiava personalidades do governo, comportamentos e, acima de tudo, polemizava com o jornalismo tradicional, identificado, no Brasil, pelo “Padrão Globo de Qualidade”. O posto de apresentador e repórter acabou sendo canalizado para Marcelo Tas, que criou a personagem Ernesto Varela, sempre acompanhada de um cameramen, Valdeci, com quem dialogava. Tal papel, nos primeiros vídeos, coube a Fernando Meirelles, que ajudou a criar a personagem. Um dos mais premiados e polêmicos trabalhos foi o documentário sobre Serra Pelada, produzido em 1986, já em parceria com a Abril Vídeo, protagonizado por Varela e dirigido por Tas e Meirelles. O documentário “Varela em Serra Pelada” adentrava o território do temido Sebastião Rodrigues de Moura, mais conhecido por major Curió , que fez fortuna administrando um dos maiores garimpos a céu aberto do mundo, Serra Pelada, e que se tornou conhecido, no início da década de 80, por ter produzido 43 toneladas de ouro. Moura é o atual prefeito do município de Curionópolis (PA), fundado em 1988, e Serra Pelada é, hoje, um bairro, distante 50 quilômetros da cidade.

Desde o final da década de 1970, crescia a exploração de recursos minerais na Amazônia, a ponto de o então ministro de Minas e Energia, Shigeaki Ueki, declarar que pagaria a dívida externa brasileira com o produto da extração. Durante anos, milhares de homens foram para lá, na esperança de ficarem ricos. O garimpo que, há 20 anos, levou homens à loucura, então em seu apogeu - em 1983, foram quase 14 toneladas de ouro, segundo dados do Departamento Nacional de Produção Mineral (DNPM) -, é abordado, no documentário do Olhar, de uma forma inusitada, com o repórter Varela, personificado por Tas, com ar de escoteiro, vestido de calças largas com suspensórios e, pela primeira vez, sem gravata, segundo ele, por esquecimento de Valdeci, adentrando o lamaçal do formigueiro humano em que se localizava a cava, onde os homens garimpavam o ouro. Varela, o anti-repórter, vai contrapondo perguntas aparentemente inocentes, de forma a denunciar a situação – “Para onde você acha que vai o ouro? e recebendo as respostas, tais como - “Acho que vai para Brasília”, para terminar,

totalmente enlameado, manifestando aquele ar de perplexidade, característico da personagem, com que a classe média se identificava.

A trilha sonora, nas produções do Olhar e, em especial, em Serra Pelada, serve como comentário do filme, ao lado das perguntas. Os garimpeiros entram em cena ao som da marcha dos sete anões, de Branca de Neve, de volta para casa. O vídeo, de 145 minutos, fecha mostrando aqueles homens descendo a cava ao som de Moraes Moreira em "Lá vem o Brasil descendo a ladeira", um autêntico formigueiro humano, focalizando num dos garimpeiros que, a pedido do repórter, vai levando a bandeira do Brasil, literalmente para o buraco.

Outro vídeo da Olhar que ficou bastante conhecido foi "Do Outro Lado de Sua Casa" (1986), de Marcelo Machado, Renato Barbieri e Paulo Morelli, que mostra o universo cotidiano de um grupo de mendigos que vivem na rua. Á medida que o vídeo evolui, os indigentes começam a impor o seu próprio discurso e a expor sua visão de mundo, assumindo inclusive o microfone e o papel do entrevistador. Aqui, numa virada perturbadora, o objeto da investigação passa para trás das câmeras e se torna também sujeito da investigação[34].

De forma geral, tanto a TVDO quanto a Olhar tinham por objetivo desconstruir o discurso oficial da televisão, e subverter o papel do repórter, quando não eliminá-lo, colocando o povo em primeiro plano, algo que o jornalismo praticado durante os anos de ditadura estava longe de expressar. Durante toda a década de 80, a voz do Brasil no telejornal era a voz de Cid Moreira, e nada do que estava acontecendo na realidade ia para a telinha. O Globo Repórter, outrora um programa de vanguarda, que colocou os cineastas na televisão, em novo formato, era dedicado,exclusivamente, à cobertura de amenidades.

Outro dado que chamava a atenção, em todos os trabalhos da época, sobretudo nos produzidos pela 0lhar, era a ausência do sentimento de comiseração ou de culpa que marca uma certa forma cristã ou católica de encarar as populações humildes. Os garimpeiros, os mendigos, são tratados como pessoas comuns, que querem um corte de cabelo consoante com a moda, querem usar tênis .

---

[34]Arlindo Machado, em Olhar Eletrônico
http://www.mre.gov.br/cdbrasil/itamaraty/web/port/comunica/video/indepen/olhare/index.htm

Não apenas a televisão brasileira se encontrava estagnada, e vai lucrar com o movimento de vídeo independente.

> Neste período, o cinema brasileiro de invenção e de intervenção havia entrado em declínio, ao que parece de forma irreversível. Uma prática alternativa de cinema, não inteiramente absorvida pelos valores de mercado, tornou-se praticamente impossível, devido aos custos crescentemente elevados da produção e devido também ao fechamento progressivo das salas de exibição. Não se pode esquecer, por outro lado, que para as gerações que atingiram a maioridade na década de 80, a televisão, com sua linguagem fragmentária, com seu ritmo veloz e com suas imagens em metamorfose, era o referencial mais notório. Os primeiros grupos que lançaram mão da tecnologia do vídeo para exprimir uma visão de mundo diferenciada tinham como horizonte o universo cultural da televisão e não mais do cinema. Eles queriam transformar em realidade a televisão que tinham na cabeça, não necessariamente coincidente com aquela que se podia sintonizar nos canais comerciais (MACHADO, 2001, pá 253 a 254).

A primeira tentativa de instalar uma franquia da rede MTV marca pertencente à Viacom, no Brasil, contou com a participação da Olhar. O projeto, entre Bloch e o grupo, não se concretizou, mas eles chegaram a gravar programas com Kid Vinil, Cris Couto. Em 1990, a MTV chega, pelas mãos do Grupo Abril, um ano antes de a TVA iniciar suas operações - o sistema de transmissão a cabo, que também seria introduzida pelo mesmo do grupo Abril. Tas e Varela são convocados para colocar no ar “Netos do Amaral” e levam membros da equipe da Olhar. O programa teve apenas três edições.

Meirelles e Paulo Morelli vão seguir trabalhando com publicidade e projetos de cinema. Quase duas décadas se passam, até Meirelles chegar a “Domésticas”, seu primeiro longa-metragem, em parceria com Nando Olival, Nesse entretempo, ocorre a produção e criação de outro programa para a televisão, o Castelo Ra-tim-bum, entre 1989 e 1990. Com a criação da 02, em 1991, ele deixa, definitivamente, os programas de televisão, para se dedicar ao filme publicitário.

“Domésticas” é baseado em peça de teatro, escrita por Renata Melo, co-roteirista, baseada em cerca de 400 depoimentos colhidos entre empregadas de amigos, freqüentadoras do sindicato da categoria, para chegar a um resultado sobre o que é descrito, no material de divulgação, como o “Brasil invisível que mora dentro da sua casa”.

Já “Cidade de Deus” surgiu de um projeto que veio às mãos de Meirelles, através da Videofilmes, parceira da produção. Para escrever o roteiro, Meirelles chamou Bráulio Mantovani, seu parceiro, numa série para a TV Cultura, chamada Oficinas Culturais. Apesar de sua vastíssima experiência na TV, Bráulio jamais havia escrito um roteiro para cinema.

Depois de definir personagens centrais e estrutura básica, Bráulio faz, em tempo recorde, um primeiro tratamento do roteiro, que foi inscrito num workshop, promovido pelo Instituto Sundance, no Brasil. O roteiro fez parte dessa oficina estimulante, onde foi lido por vários consultores internacionais, entre eles Fernando Solanas, o cineasta argentino de “Tangos - O Exílio de Gardel”, e Alexander Payne (diretor americano de “Ruth em Questão” e “Eleição”). Payne, por sinal, se mostrou tão entusiasmado pelo projeto que manteve contato com Bráulio Mantovani, mesmo depois da oficina. Hospedou-o, em sua casa, em Los Angeles, acompanhou o andamento do roteiro e compareceu à estréia mundial do filme, no Festival de Cannes.

2.2 O Brasil da Globo Filmes e o papel de CDD

A criação da Globo Filmes, em 1998, assinalou um grande marco na história das relações entre televisão e cinema, em território nacional. Foi a primeira vez, na história do País, que um grande grupo de mídia nacional investiu em cinema, contando com as leis de renúncia fiscal e a parceria das *majors*, como Warner, Fox, Sony, e Miramax, para poder comercializar o filme, no mercado internacional.

A julgar pelo fracasso de internacionalização das demais produções, que tentaram seguir o filão aberto por CDD, este não deve ser o único caminho para o desenvolvimento de uma indústria cinematográfica nacional. Como era de se esperar, a mega-produção “2 Filhos de Francisco” não obteve a mesma repercussão internacional do filme de Meirelles, sendo excluída da indicação do Oscar,embora continue fazendo o público nacional crescer.

O filme derivado do programa Casseta e Planeta foi um exemplo de que o transporte do produto televisivo para cinema nem sempre é a saída mais

acertada.. Na campanha de lançamento de “A Taça do Mundo É Nossa”, a Warner investiu R$ 2,5 milhões, as Organizações Globo (Globo Filmes e Central Globo de Comunicação), R$ 6 milhões. A produção do longa - metragem custou R$ 4,9 milhões. Para estrear “Carandiru”, de Hector Babenco, a Columbia investiu R$ 3,2 milhões. No lançamento de “Os Normais”, de José Alvarenga Jr., a Lumière gastou R$ 2 milhões. O filme dos Cassetas foi um fiasco de público, o que comprova, em parte, a idéia de que o público vai ao cinema buscar algo que a televisão não lhe oferece, exceção feita a “Os Normais”, que teve um desempenho razoável, mas teve de se valer de alta carga de palavrões e cenas de sexo, pra atrair o público jovem.

Para a Globo Filmes, o Brasil pós-moderno, nacional e popular é, antes, Ariano Suassuna em “O Auto da Compadecida” e “Caramuru”, do núcleo Guel Arraes, que “Cidade de Deus” e “Carandiru”. A temática urbana das novelas não se presta para além das comédias românticas e, alguns dramas, como “Olga”, para uma minissérie mais longa. O núcleo realista e urbano da Globo Filmes surge por meio da terceirização, com as produtoras de ponta como Conspiração, 02, Videofilmes, e cineastas de trajetória consolidada no Exterior, como Babenco.

O filme “Cidade De Deus” foi pensado desde o início como um longa - metragem que poderia ser convertido em ficção seriada, caso da maioria dos curta – metragens, presentes em “Brava Gente”, servindo de ensaio para o filme – e surge Palace II. Os roteiristas presentes nesse programa compõem o núcleo de trabalho de “Cidade dos Homens”. Provavelmente, por esse motivo, as discussões sobre metodologia de trabalho, as oficinas com os atores, a maioria sem prévia experiência no cinema, foram tão intensas. Sem metodologia de trabalho não há como envolver uma equipe tão grande, parcerias, e vários roteiristas para obter um resultado tão homogêneo. Naturalmente, há diferenças de público-alvo.

Na televisão, Acerola e Laranjinha, dupla de protagonistas, extraída de uma fusão de personagens criada pelo roteirista Brláulio Mantovani, do romance “Cidade de Deus”, de Paulo Lins, são bons sujeitos, permeáveis à sedução que o tráfico oferece, mas que sonham em sair da favela, têm perspectivas de inclusão, ter filhos, levar uma vida decente, longe do tráfico. A malandragem também se encontra presente neles, e é abordada como um problema da idade, e não de

falta de ética. É o que ocorre quando Acerola tenta enganar a mulher do traficante, usando uma argamassa feita de areia e água para uma reforma que não resiste ao uso cotidiano e desmancha literalmente no ar – o golpe do Palace 2 - alusão direta ao trágico episódio em que uma construtora carioca usou areia para edificar um prédio de 110 apartamentos, que desabou em 22 de fevereiro de 1998 matando oito pessoas. Com esse tipo de recursos, o seriado dialoga com a classe média. Ao longo dos episódios – o seriado está em sua quarta temporada - , a ficção seriada apresentou, a partir dos mesmos atores do filme, e situações que também estão em "Cidade de Deus", vários episódios dirigidos especialmente para os adolescentes, abordando questões como gravidez na adolescência, relações familiares, e até a relação do movimento com o crime organizado em São Paulo.

No filme, a personagem Buscapé, que é o narrador, foi deliberadamente fragilizado, em função da narrativa. O Buscapé original, intelectualizado e consciente do seu papel, que sonha com uma vida fora do conjunto habitacional, se transforma num jovem ingênuo e sonhador, que tem por ideal se tornar fotógrafo e jornalista para poder narrar em primeira pessoa a estória de "Cidade de Deus". A idéia, segundo seus diretores, nas diversas entrevistas, era de que a narrativa se desenvolvesse sob o olhar do adolescente, um olhar meio infantil e, com isso, afastar qualquer possibilidade de julgamentos preconcebidos e estigmatização das personagens. A história do lugar, vista por alguém pertencente ao contexto, um sujeito observador ainda não contaminado, que alimente uma relação afetiva estreita com aquela comunidade, um olhar isento, do ponto de vista de categoria social, alguém do povo, assumindo, portanto, sua perspectiva.

Esse olhar adolescente se intensifica no narrador-personagem Buscapé, quando registra o episódio da boca-de-fumo dos Apês, da Velha Bá, que cedia droga aos garotos em troca de favores sexuais. Narrada quase em ritmo de HQ, considerado por muitos como fator de apologia ao crime, ela que faz lembrar abordagens irônicas da extinta produtora Olhar Eletrônico, que jamais abandonou o bom-humor e a ironia. Esses recursos levaram muitos críticos a ver o resultado quase como uma apologia ao crime organizado, uma glamourização, similar à dos jogos de videogames, que banalizam a violência e a transformam numa

brincadeira inconseqüente. No 12º tratamento do roteiro, essa seqüência tem ainda mais detalhes do que na edição final do filme. O efeito de animação utilizado para mostrar a expansão dos negócios de Zé Pequeno também acentua a sensação de game e televisão.

A boca dos Apês é, também, a oportunidade de introduzir a estória do traficante Sandro Cenoura, um dos poucos personagens brancos do filme, e interpretado por um ator de peso, Matheus Natchergaele, praticamente, o único participante com trajetória profissional consolidada como ator, anterior ao filme, e o único a receber o roteiro antes das filmagens.

Os atores foram deliberadamente escolhidos a partir de uma seleção feita entre jovens que já desenvolviam trabalhos amadores como o grupo Nós do Morro e outros, recrutados a partir de um processo que resultaria posteriormente na criação da ONG Nós do Cinema, atualmente uma escola de audiovisual baseada na pedagogia construtivista, que produz vários documentários e ficção. A idéia era usar rostos desconhecidos que tivessem identificação com a comunidade e sair do modelo de utilização de ator global, cuja personagem, na novela, acaba por suplantar a identidade do ator, o que ocorre com a maioria das produções da Globo Filmes – “Auto da Compadecida”, “Se eu fosse você”, “Olga”.

Os atores jamais receberam o roteiro em mãos, mas desenvolveram todas as situações em oficinas de representação. Muitas surgiram a partir de sugestões dos próprios atores, como aconteceu, no mesmo episódio da Boca dos Apês, quando Neguinho é salvo da morte pelo amigo Bené que sugere a Zé Pequeno apenas um castigo – dar um tiro no pé – em troca de mantê-lo vivo e trabalhando para eles.

Os jovens atores, certamente, contribuem para acentuar o caráter realista e documental do filme, transformando jovens desconhecidos em protagonistas de um drama que se passa num conjunto habitacional dominado pelo tráfico. Por outro lado, é inegável que esse tipo de recurso acentua a necessidade de narrar e estabelecer o discurso a partir da articulação das imagens, sem se apoiar tanto na performance dos atores e nos diálogos e, muito menos na voz over do Buscapé. Muitas vezes, as gírias e expressões, que também não ajudam a entender a trama, são suplantadas pela edição, norteadora da narrativa.

"Carandiru", o filme que se seguiu a CDD, foi o oitavo longa-metragem do argentino naturalizado brasileiro Hector Babenco. Nasceu do livro-reportagem, recorde de ventas, "Estação Carandiru', do médico Dráuzio Varela, lançado em 1999 pela Companhia das Letras, a mesma editora do romance "Cidade de Deus", de Paulo Lins. Mas o maior apelo de "Carandiru" é ser imediatamente associado ao massacre de 111 presos no presídio mais famoso do Estado, sob o governo Fleury, imortalizado na canção "Haiti", de Caetano Veloso e Gilberto Gil. O projeto "Carandiru Outras Estórias", a outra ficção seriada que se seguiu ao projeto "Cidade dos Homens", dentro da linha realista adotada pela Globo Filmes, surgiu a partir do lançamento do filme.

"Carandiru" era um filme que tinha a previsão de trilhar um caminho ainda mais vitorioso do que "Cidade de Deus". Primeiro, por contar com a máquina de publicidade da Rede Globo e das grandes mídias do país, e pelo interesse dos leitores do livro de Varella, um dos mais vendidos. Os direitos de sua exibição foram comprados pela Sony antes de o filme ser realizado. Além disso, contava com um trunfo :– seu diretor, o argentino, radicado no Brasil, Hector Babenco.

Em 1975, Babenco dirigiu seu primeira longa-metragem, "O Rei da Noite", com a participação de Paulo José e Marília Pêra. Com seu segundo filme, "Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia", inspirado em fatos reais, conseguiu uma das melhores bilheterias do cinema brasileiro daquele ano (5,4 milhões de pessoas).

Em 1981, Babenco dirigiu "Pixote, A Lei Do Mais Fraco", sobre as crianças abandonadas do Brasil. Graças à interpretação inesquecível de Fernando Ramos da Silva (com 10 anos de idade, na época do filme e morto, pela polícia, em 1987), o filme foi um sucesso mundial e recebeu vários prêmios internacionais. A Associação dos Críticos de Los Angeles e Nova York considerou-o o melhor filme estrangeiro (1981) e Marília Pêra recebeu menção de melhor atriz do ano pela Sociedade Nacional dos Críticos de Cinema nos Estados Unidos. No final dos anos 80, "Pixote" foi eleito pela revista "American Film" como um dos filmes mais marcantes da década, atrás de "Ran", de Akira Kurosawa, e "Fanny & Alexander", de Ingmar Bergman.

Com o filme "O Beijo da Mulher Aranha" (1984), adaptado do romance do escritor argentino Manuel Puig, Hector Babenco trabalhou com parceiros internacionais, e tornou-se uma referência para outros produtores e diretores

brasileiros. Interpretado por William Hurt e Raul Julia, o filme foi apresentado no Festival de Cannes, em que William Hurt recebeu o Prêmio de Interpretação Masculina. “O Beijo da Mulher Aranha” também teve quatro indicações ao Oscar daquele ano (melhor filme, melhor diretor, melhor adaptação e melhor ator) tendo ganhado o de melhor ator.

Em 1987, Hector Babenco dirigiu “Ironweed”, segundo o romance de William Kennedy (Prêmio Pullitzer), com Jack Nicholson e Meryl Streep, indicados para o Oscar de Melhor Ator e Melhor Atriz, respectivamente. Em 1990, Babenco dirige “At Play At The Fields Of The Lord” (Brincando nos Campos do Senhor), outra adaptação, desta vez do romance de Peter Mathiessen. O filme foi produzido por Saul Zaentz (“Vôo Acima De Um Ninho De Cucos”, “Amadeus”, “O Paciente Inglês”). Inteiramente filmado na Amazônia, o filme foi interpretado por Tom Berenger, Daryl Hannah, Aidann Quinn e Kathy Bates. A ele se sucedeu “Coração Iluminado”, seu sétimo filme, e seu projeto mais pessoal e, por fim, Carandiru, em 2003.

Apesar de toda a expectativa, e do empenho da Globo Filmes, o filme não aconteceu. Esteticamente impecável, com um elenco estelar de atores, o filme cumpriu seu papel, mas não chegou a emocionar como os anteriores do diretor. Como filme brasileiro, no Oscar, de uma certa forma, “concorreu” com “Cidade de Deus”, que foi indicado nas categorias principais. A história do presídio, mal delineada, e bastante criticada por isso – o papel do Estado no massacre não fica claro – banalizou a chacina, uma das mais sangrentas da nossa história, descaracterizando-a. Se “Cidade de Deus” choca pela violência da miséria que nos mostra, “Carandiru” tem o papel de padronizar tudo com uma plasticidade deslumbrante, retocada pela fotografia, na divulgação de Marlene Bérgamo, que nos remete a outro mundo, com honrosas exceções.

À esquerda, “Carandiru” o filme (Marlene Bérgamo), com Rodrigo Santoro e Camilo Gero, e à direita, acima, cena de “Indulto de Natal”, de Carandiru Outras Estórias (Divulgação).

O ator Ailton Graça, o Majestade, criou uma personagem que ele repetiria, à exaustão, na televisão e no cinema – um cafajeste sim, mas meio bonachão, simpático e sedutor, o que vai dar brilho extra ao seriado, especialmente no episódio “Indulto de Natal”. Outra exceção interessante é o Professor vivido por Milton Rodrigues, e Lázaro Ramos cumpre adequadamente seu papel do azarado Ezequiel, o surfista que se torna refém do crack. Mas eles não são suficientes, para fazer do seriado ou do filme, um emblema do mesmo porte de CDD, sem falar que o cenário é mais trágico. O seriado e o filme recusam a saída fácil de transformar o médico no protagonista, mas se perdem no desenvolvimento de algumas situações.

A equipe que gravou o seriado foi praticamente a mesma do filme – Walter Carvalho, Victor Navas, Fernando Bonassi, o próprio Babenco – e mais Roberto Gervitz, Márcia Faria. O médico, vivido por Luiz Carlos Vasconcellos, é sóbrio. Nele, não se adivinha nenhum conflito, ele existe em função daquele mundo.

São 10 episódios filmados em película 16 mm e gravados no próprio Pavilhão 5 do presídio. O elenco é, basicamente, o do filme, com algumas participações especiais. Na direção, Hector Babenco. No conteúdo extra, galeria de cena e de making of. Uma curiosidade é que o seriado foi comercializado como minissérie, mas sua estrutura é de ficção seriada.

A questão da temática social e da violência novamente aparece, entretanto, de uma nova forma: a violência é inerente ao sistema em que vivemos, não é uma falha da organização social. Ao saudar o romance “Cidade de Deus”, que passou desapercebido pela crítica, em um artigo homônimo, publicado na *Folha de S.Paulo*, como um fato novo na literatura, o crítico e ensaísta Roberto Schwarz fazia alusão à questão de que o tema da novela de Lins não era o da violência como a verdade maior da vida daqueles excluídos, e sim a incapacidade da atual

realidade social de parar de produzir violência. Um segundo ponto dizia respeito à ambição de um projeto desse porte, pois o romance estaria, de fato, dando forma a essa nova percepção da realidade, a uma nova maneira de lidar com ela, o que justificaria a profunda rejeição que essa nova estética desperta em alguns setores, entendida como um empobrecimento da narrativa artística de qualidade – rejeição, esta, que se estende ao filme.

As observações de Schwarz também estão assentadas no fato de o romance ter sido escrito por um jovem escritor negro, que viveu aquela realidade, o que seria outro fator relevante, na reflexão sobre esta "nova percepção". Até elaborar o romance, Paulo Lins era um poeta concretista, com um livro publicado, formado em Letras, professor, nascido e criado em Cidade de Deus, conjunto habitacional popular dos mais violentos da Zona Norte carioca.

Lins participou da equipe de pesquisadores da antropóloga Alba Zaluar, coordenadora do Nupevi (Núcleo de Pesquisa das Violências da Uerj - Universidade do Estado do Rio de Janeiro), na Cidade de Deus, nos anos 80, que deu origem ao seu livro *"*A Máquina e a Revolta*"* (editora Brasiliense). A participação de Lins, na pesquisa, deu origem ao romance *"*Cidade de Deus*"*[35].

O filme, entretanto, vai utilizar as personagens de Lins como mera referência, e acaba criando personagens e situações em laboratórios, com a colaboração dos integrantes do grupo Nós do Morro[36], grupo de teatro da favela Dona Marta, onde foram gravadas seqüências do filme. Com os personagens e as tramas escolhidas e a divisão da estrutura narrativa em períodos – anos 60, 70 e 80, uma periodicidade que não existe no livro -, foi criado o Buscapé, obra do roteirista Bráulio Mantovani, como um elo de ligação entre aquelas histórias que eram verdadeiros fragmentos autônomos da vida em Cidade de Deus. Para que isso ocorresse, Buscapé tornou-se irmão do Marreco, do Trio Ternura, e ex-colega de escola do Neguinho, além de perder uma mulher para o Bené e conseguir tirar a foto do Zé Pequeno. Com essas conexões extraídas da estória original, Buscapé "alinhava' o filme, mas retira um bocado da sua narrativa naturalista, sem, no entanto abraçar de todo a idéia de um personagem principal,

[35] Zaluar declarou aos jornais, por ocasião do lançamento do filme, em 200ª, que não gostou nem do filme nem do romance.
[36] A preparadora Fátima Toledo chega ao final do processo.

tradicionalmente a do sujeito que move a ação, uma regra básica do cinema americano.

Meirelles começou a preparar o projeto enquanto filmava "Domésticas" (Cinemais, 35: Rio, 132). Quando chegou ao quarto tratamento, surgiu Kátia Lund, que vinha do trabalho com Paulo Lins no videoclipe "Minha Alma", premiado pela MTV, e do documentário "Notícias de uma guerra particular", em co-direção com João Moreira Salles, além de ter sido assistente de direção de Walter, em "Central do Brasil". O roteiro do filme passou pelo laboratório do Sundance Film Institute, em parceria com a Riofilme, mesmo caso de "O Invasor". O improviso, reconhece Meirelles, pode até não ser uma criação do filme, mas é talvez "uma característica que nasce com o cinema nacional. No mundo, diversos cineastas trabalham com ela, de Mike Leigh - conhecido entre nós por "Segredos e Mentiras" (1996) -, a Ken Loach ("A Canção de Carla", 1996, "Meu nome é Joe", 1998).

Para a primeira oficina, foram chamados 400 atores, restaram 200. Foram estas oficinas as responsáveis pela extrema naturalidade de algumas cenas. A experiência com a câmera fazia parte dos ensaios, embora o resultado nunca tenha sido incorporado ao filme[37]. As filmagens mesclaram o uso de câmeras 16 mm e 35 mm. Alguns desses procedimentos lembram "O Invasor" *(2003)*, de Beto Brant que, apesar de trabalhar com atores profissionais, usa cenários naturais, câmeras 16 mm e tem seu ponto alto na performance do ator estreante Paulo Miklos, que foi preparado pelo rapper Sabotage.

O conflito EUA X Iraque, o 11 de Setembro e a emblemática vitória do documentário "Farenheit 11/9", do norte-americano Michael Moore, no tradicional Festival de Cannes de 2004, favoreceram a especificidade do momento em que Meirelles é indicado ao Oscar, com forte lobby da mesma Miramax que polemiza com a Disney e o governo Bush, a partir de Moore[38], em que filmes e documentários de denúncia social à violência urbana e à exclusão social, contra a guerra, ganharam relevo diferenciado, garantindo, ainda, destaque à produção

[37] Este tipo de procedimento lembra muito a Olhar Eletrônico, onde no início todos se revezavam, passando por todos as funções, editor, câmera, apresentador.

[38] As desavenças entre Michael Eisner, CEO da Disney, e Harvey e Bob Weinstein, co-presidentes da Miramax, resultaram na separação total das duas empresas em julho de 2005. A marca, que eles detiveram por 25 anos, ficou com a Disney. O Oscar de 2004 premiou a Warner, com uma obra totalmente avessa à crítica social, a trilogia "O Senhor dos Anéis".

documental e a obras de países excluídos do mercado de distribuição cinematográfica mundial, em que predomina a produção de origem norte-americana, ou a ela associada. É o caso de produções de países como a China, Índia, Irã, Brasil, Espanha, Itália, Escócia, por exemplo, que, raramente, chegam ao circuito nacional de exibição, exceto quando distribuídas por uma das *majors*- como são chamadas as distribuidoras vinculadas às holdings americanas – TriStar Pictures, Warner, Fox.

O episódio envolvendo Moore, por questionar a política de Bush, fez suscitar o temor dentro do próprio mercado americano de que o documentário se convertesse na nova tendência, em detrimento dos filmes de ficção tradicionais, mais caros. Certamente, a onda Moore deu novo relevo à exclusão social e aos temas realistas, no Oscar e no mundo, mas tudo indica que o documentário ainda continuará a ocupar as prateleiras de alternativos.

No caso do Brasil, o que promove esta "expansão" do cinema nacional é o crescimento do circuito exibidor, e o reconhecimento internacional. Se parte significativa desta produção se baseia em obras de caráter jornalístico e de denúncia social, é necessário salientar que, não necessariamente, isso se dá por compromisso social de seus realizadores, sendo que algumas se descolam com ampla liberdade dos livros e ou vídeos dos quais se originaram. A construção de seus roteiros é estabelecida a partir de metodologia que lembra, em parte, o neo-realismo italiano – os atores, mesmo quando profissionais, são sistematicamente jogados em situações reais e "compõem" a personagem, num processo muito distante do ensaio e memorização do roteiro. Quanto mais natural, melhor. Mas a estrutura narrativa faz lembrar mais thrillers de ação. O documental, quase em forma de videoclipe, recurso televisivo presente nas programações musicais, e no telenoticiário, se faz presente. Os cenários e som, ambientes, fogem dos cenários estilizados do Projac e do formato hollywoodianos, mas não desdenham da nova tecnologia digital. A edição não-linear estrutura a narrativa que, em muitos, lembra,, ainda o vídeo e a Internet, em seus *games* interativos.

O documental, de inspiração cinematográfica, também é um gênero presente e foi, em alguns momentos, utilizado como ensaio para longa-metragens, caso de "Amarelo Manga", de Cláudio Assis, posterior ao curta-metragem "Texas Hotel", do mesmo diretor pernambucano, e pelo próprio CDD

que teve, no curta “Palace 2”, exibido dentro da série “Brava Gente Brasileira”, uma espécie de balão de ensaio para o longa. O curta “Palace 2” daria origem à minissérie Cidade dos Homens[39], em sua quarta temporada na Rede Globo. Embora o caminho adotado pela minissérie seja mais focalizado no público adolescente do horário, a estética do curta-metragem era, exatamente, a mesma do filme.

O documentário “Socorro Nobre” também foi relevante para Central do Brasil, conforme explica, em entrevista concedida à revista Cinemais, o cineasta. (Cinemais, 9: Rio, 7). A parte documental está presente em Central, desde a primeira tomada, com a própria Socorro lendo a primeira carta, e com as demais pessoas, personagens reais da estação que se ofereceram para participar do filme, naquela cena. O diretor, mesmo sem abandonar o ensaio exaustivo, usa o documental - cenários e ambientes naturais - para dar mais autenticidade à narrativa.

Outro filme a trabalhar com este método é o longa-metragem “Contra Todos” (2005*)*, originado de uma tese de doutorado de Roberto Moreira[40], feito pela sua produtora, Coração da Selva, em co-produção com a 02, de Meirelles. Moreira, professor de dramaturgia no Curso Superior do Audiovisual da ECA-USP, mestre em História da Arte pela UNICAMP e doutor pela ECA-USP, afirma, no material de divulgação do filme, que “Cidade de Deus” estabeleceu um novo patamar de verossimilhança para o cinema nacional. Ele diz ter se inspirado no movimento Dogma[41], o que é perceptível, nas primeiras cenas, em que os movimentos de câmera lembram “Dançando no Escuro*”* (2002), do dinamarquês Lars Von Trier.

“Contra Todos” tem a ambição de “representar este processo que nega às personagens a oportunidade de transformação”. Embora, de uma certa forma, ele

---

[39] O nome dos seriados e das marcas, como Star Wars, não serão tratados ao longo do texto como o título do produto ou do projeto, caso de Antonia.

[40] Moreira e Fernando Meirelles se conheceram quando o último, ainda um estudante de arquitetura, começou a diagramar a revista Cine Olho, que tinha como editores Fernando Meirelles, Arlindo Machado, Vinícius Dants, Mário Dalcêndio Jr, Rubens Machado Jr, Roberto Moreira, Joel Yamagi, José Roberto Sadek, Francisco Magaldi e Carlos Alberto Nascimbeni.

[41] Dogma 95 é o coletivo de cineastas fundado em Copenhagen na primavera de 1995, que a partir das novas tecnologias e da noção de que qualquer um agora pode fazer cinema, propõe uma ação de resgate, dentro de um conjunto de regras que eles chamam de voto de castidade, que prega filmagens em cenários naturais, som direto, sem trilha, câmera na mão, nada de filtros, filmes de gênero, créditos para o diretor. Seria o anticinema de autor. Seus principais expoentes são Lars Von Trier, de Dogville, Thomas Vinterberg, e estrangeiros como o francês Jean-Marc Barr.

deixe entrever, em suas colocações, que a violência se encontra confinada a uma categoria social, reconhece que “a violência não é apenas um dado social, mas um modo de vida”. A frase “Deus contra todos” foi extraída de Mario de Andrade, em "Macunaíma". No filme sobre o livro, o cineasta Joaquim Pedro de Andrade incorporou a frase, também utilizada pelo diretor alemão Werner Herzog no subtítulo de “O Enigma de Kaspar Hauser: Cada um por si e Deus contra todos".

A atriz Leona Cavalli em “Contra Todos”.
Fonte: Divulgação. Disponível em www.contratodos.com.br

No filme de Moreira, que também dirige um dos episódios do seriado Antonia (2007), levado ao ar pela Rede Globo no final de 2006, a ficção é tratada com um realismo que lembra o documental. O filme foi gravado em digital, a equipe era de 15 pessoas, o equipamento de luz foi reduzido ao mínimo, todos os planos foram realizados com a câmera na mão, o som se adequou às condições de produção de um documentário, não foram usados estúdios e a cenografia utilizou objetos que já estavam nas locações ou na vizinhança.

A opção pelo vídeo deve-se à maior agilidade que ele proporciona no momento de filmagem, à liberdade que permite dedicar-se aos atores e à direção. Estas escolhas não são mais simplesmente estéticas, mas ideológicas. A recusa do aparato técnico e dos hábitos "profissionais" foi introduzida em alguns filmes neo-realistas, depois retomada pela nouvelle vague, pelo Cinema Novo brasileiro e, mais recentemente, pelos cineastas do movimento Dogma, trazendo um registro hiper-realista, naturalista e direto. O DV permite, ao cinema, desvencilhar - se de uma parte pesada do processo de produção.

Os atores aceitaram participar do filme sem conhecer o roteiro e durante os ensaios descobriram e vivenciaram a história. No final desse processo, estavam literalmente tomados por suas personagens. Só então lhes foi entregue o roteiro, sem os diálogos, de modo que todas as cenas e falas do filme fossem improvisadas durante as filmagens. O processo lembra o das oficinas de CDD,

com a ressalva que, no filme de Moreira, todos os atores têm grande experiência dramatúrgica. Trata-se de processo de criação de personagens similar ao do Nós do Morro. Em Nós do Morro (COUTINHO, 2005), porém, o grande diferencial é que o grupo de teatro cria alguns de seus textos a partir das personagens e das situações vividas em laboratório. As oficinas de Cinema do grupo também realizam exercícios - como o exercício do "Eu" - que trabalham a interioridade da personagem, a partir da imagem, de fora para dentro.

O filme "Cidade de Deus" foi pensado, desde o início, como um longa - metragem que poderia ser convertido em ficção seriada, servindo de ensaio para o filme – e surge Palace II. Os roteiristas, presentes nesse programa, compõem o núcleo de trabalho de Cidade dos Homens. Provavelmente, por este motivo, as discussões sobre metodologia de trabalho, as oficinas com os atores, a maioria sem prévia experiência no cinema, foram tão intensas.

Os jovens atores, certamente, contribuem para acentuar o caráter realista e documental do filme, transformando jovens desconhecidos em protagonistas de um drama que se passa num conjunto habitacional dominado pelo tráfico. Por outro lado, é inegável que esse tipo de recurso acentua a necessidade de narrar e estabelecer o discurso a partir da articulação das imagens, sem se apoiar tanto na performance dos atores e nos diálogos, e muito menos na voz em off do Busca-pé. Muitas vezes, as gírias e expressões, que também não ajudam a entender a trama, são suplantadas pela edição que norteia a narrativa.

A se levar em conta não apenas a pós-modernidade como conceito histórico, mas também estético, uma condição essencial do filme essencialmente pós-moderno é não ter sua estória baseada a partir de um romance, o que deixaria fora da classificação obras mais recentes que foram concluídas na pós-modernidade, como o próprio "Cidade de Deus", "O Invasor' (apesar do livro ter sido concluído após o filme), "Crime Delicado', ambos de Beto Brant, e incluiria obras como "Central do Brasil", "O Homem que Copiava", de Jorge Furtado, "Contra Todos', de Roberto Moreira, e "Quanto Vale ou é por quilo", de Bianchi. Aliás, praticamente todos os filmes de Bianchi poderiam se alinhar facilmente nessa condição.

Em muitos filmes mais recentes do cinema nacional, de temática realista – "Bicho-de-Sete Cabeças", "Cidade de Deus", "Carandiru", "O Invasor" – , os

argumentos foram baseados em livros-reportagem ou romances que exploram a realidade do país e são, pretensamente, baseados em fatos reais e se valem disso para atrair o público. Afinal, também para atrair investimentos, uma história já conhecida do público garantiria sucesso ao filme.

2.3 Cidade dos Homens e Malhação – Nós do Morro

A ficção seriada Cidade dos Homens, originada do curta - metragem Palace II, desenvolveu carreira paralela a Cidade de Deus, na grade da Rede Globo, e adquiriu identidade própria. As aventuras de Acerola e Laranjinha, personagens criados pelo roteirista Bráulio Mantovani, livremente baseados em trecho do romance "Cidade de Deus", passaram a representar um espaço na televisão, onde se discute a realidade brasileira deste segmento – drogas, sexo, pirataria, crime organizado. Com os mesmos atores e a ambientação de CDD, o seriado conseguiu construir uma relação com o público jovem, seu alvo, acompanhando, inclusive, o crescimento de suas personagens, algo inédito em seu gênero, no nosso País.

O grande paradigma da ficção seriada no Brasil e na América Latina sempre foi a telenovela. Sobre a presença das sitcoms e ficção seriada, há pouca bibliografia e pesquisa. A sitcom ou radio show, originada do rádio, seria derivada da palavra americana *situation comedy* e quer dizer comédia de situações, pressupondo um formato composto por histórias curtas, referentes a uma família ou grupo de pessoas, ou seja, de personagens fixas, que contam, às vezes, com um astro convidado - George Clooney e Brad Pitt, em "Friends", Madonna e Kevin Bacon, em "Will & Grace", entre outros. "Sua narrativa é circular, sendo cada episódio uma história independente que pode ou não se relacionar com as demais, podendo ser assistido individualmente" (MESSA, 2006)[42].

Os seriados e sitcoms norte-americanos, também vulgarmente chamados de enlatados, começam a ser produzidos, na década de 60, e sempre existiram na nossa grade – "Bonanza", "Rin Tin", "Lassie", "A Feiticeira", "Papai Sabe

[42] UNIrevista - Vol. 1, n° 3: (julho 2006) ISSN 1809-4561, A cultura desconectada: sitcoms e séries norteamericanas no contexto brasileiro, de Márcia Rejane Messa

Tudo"[43], "Perdidos no Espaço", "Star Trek", mas as sitcoms se popularizaram, entre nós, a partir da década de 90, introduzidas pelo sistema de tevê a cabo.

A primeira sitcom brasileira foi A Grande Família, criada por Oduvaldo Vianna Filho, na década de 70. Oriundo dos Centros Populares de Cultura, os CPC, e militante do PCB, Vianinha sempre se preocupou com o papel da dramaturgia popular, na televisão brasileira. Sua família era uma crítica ao *american way of life* que os enlatados vendiam – nada funciona, o pai de família é ingênuo e frágil, sua mulher é mais esperta, o filho não quer trabalhar, a filha é mimada e o genro um trambiqueiro que vive às custas da família e de pequenos golpes. Seu remake, em cartaz, na Globo, atualizou os personagens, mas conserva este traço, e gerou mais um filme da Globo Filmes. Hoje, as sitcoms predominam na teve brasileira – Os Normais, A Diarista, Sob Nova Direção, Retrato Falado.

A ficção seriada, surgida em 1970, por sua vez, fortemente influenciada pela linguagem cinematográfica, nunca fez grande sucesso. O seriado Malu Mulher, por exemplo, consolidou a imagem de Regina Duarte, a namoradinha do Brasil, como atriz séria e madura, mas não teve quem a sucedesse. A sitcom lembra mais o teatro – Fala Baixo, um dos programas mais populares da tevê brasileira, era gravado em um - enquanto o formato ficção seriada é mais afeito à narrativa cinematográfica. Basta lembrar que Quentin Tarantino dirigiu o episódio final da 4ª temporada de "CSI: Crime Scene Investigation". A ficção seriada pode ter quase duas horas de duração e, geralmente, aborda temas de maior relevância dramática e é creditada ao gênero dramaturgia.

A primeira ficção seriada envolvendo jovens a ter um espaço maior na televisão brasileira foi Armação Ilimitada, com as personagens Juba e Lula.

> No âmbito das séries brasileiras há um veio extremamente instigante iniciado pela Globo na década de oitenta com a criação dos *Novos Formatos* visando o público jovem e que teve no programa *Armação Ilimitada*, seu exemplo mais emblemático,

[43] "Father knows best", sitcom norte-americano que surgiu do rádio, em 1949, e foi para a televisão em 1954, durou até 1960 (203 episódios), quando veio a ser exibido no Brasil, com grande sucesso de audiência, primeiro pela TV Tupi e depois pela Globo. As peripécias da famíllia Anderson, que vivia em uma cidade chamada Springfield, e seu pai, o agente de seguros Jim Anderson, protagonizado pelo ator Robert Young (que mais tarde faria o médico Marcus Welby em outro seriado), sempre eram encerradas com alguma lição paterna que punha um termo a algum problema trazido pelos filho Princesa, Bud e Kathy, ou pela mulher Margaret (Jane Wyatt).

> sobretudo no que se refere ao uso de uma edição extremamente ágil no estilo dos clipes musicais, bem acelerada, e um amplo recurso a citações intertextuais, *blagues* diversas e uma linguagem inovadora como um todo para a época . Tal estilo acabou migrando, sobretudo para os programas de Guel Arraes e seu núcleo e determinando as experimentações de programas humorísticos, como o memorável *TV Pirata,* e acabou sendo uma espécie de estética para os programas destinados aos jovens na Globo, como as novelas das sete e particularmente *Vamp e O beijo do ...* O exemplo mais recente e muito bem-sucedido de aplicação desta estética foi a microssérie adaptada por Guel Arraes da obra de Ariano Suassuna, *O Auto da Compadecida* trazendo as hilárias aventuras de Chicó e João Grilo cuja compressão temporal em microssérie permitiu outra ainda maior na transmutação do mesmo material para um filme longa homônimo. Na realidade, a migração desta estética até mesmo para as novelas mais tradicionais da emissora terminou por gerar excessos indesejáveis e provocar uma espécie de –basta! Da cúpula da Globo diante do uso excessivo desta chamada estética do vídeo clipe (Armando Antenore, Globo declara guerra à estética do clipe, *Folha Ilustrada, 25 maio, l993:5-l).* (Ballogh, 2003)

Bem mais tarde, surgiria Malhação, que há 10 anos representa, em nossa tevê, a ficção seriada para jovens. Dessa forma, o contraponto entre Malhação e Cidade dos Homens é inevitável. Enquanto, na primeira, assuntos como drogas, vapor, relações sexuais entre jovens, e a primeira gravidez são a tônica., no segundo, o politicamente correto impera. Malhação trata da necessidade de inserção do adolescente no universo adulto, a partir de certas regras, no que se refere a uma postura socialmente adequada de comportamento sexual.

A ambientação cenográfica inicial era uma academia – daí o nome da série – e nos últimos anos, se deslocou para uma escola. O culto ao corpo, aos rostos bonitos, a uma sociedade branca, entretanto, se manteve O grande tema dos episódios é a busca do grande amor, representado pelo ideal romântico do casamento estável.

> Esta sensualidade, no entanto,deve ser mantida sob controle. Isto é o que remete a história de Magali. Magali era uma personagem “bonita e sarada”, mas apesar da plena adaptação física ao padrão estético dominante, tinha temperamento rebelde. Era vista pela maioria das outras personagens como uma garota sensual, o que resultou em selá-la com a alcunha de “atiradinha”. Essa sensualidade exacerbada, no entanto, perigosa à harmonia da comunidade, foi relacionada, nos discursos dos produtores, à loucura. Magali afirmava, incessantemente, que mantinha um relacionamento sexual com um extraterrestre do qual resultou uma filha. Logicamente, que não era levada a sério pelos colegas, transformando-se em uma personagem caricatural. Aqui, observa-se que, só é permitida a fuga aos valores sexuais dominantes na pele de personagens secundárias e mesmo elas são retratadas na trama como “marginais” e/ou “loucas”. No entanto, se Malhação se preocupava em construir um discurso que orientava para os perigos de uma

> sensualidade “descontrolada”, também apontava para os perigos de isolar a sexualidade do verdadeiro amor (ANDRADE, 2005).

Já em Cidade dos Homens, a sexualidade entre adolescentes, na favela, se desenvolve de uma forma mais solta, embora a busca pelo grande amor também se coloque. A série, que teve quatro temporadas, inicia-se com os dois, Acerola e Laranjinha, saindo da infância para a pré-adolescência, e termina com um dos protagonistas como pai solteiro. O episódio em que Laranjinha descobre que sua namorada está grávida, “Foi sem querer” é o mesmo em que Laranjinha, o Uólace, sai em busca de seu pai, que nunca conheceu, e que supõe ser um antigo namorado da mãe. Em vez de abandonar a namorada, seu primeiro impulso, Acerola, o Luís Cláudio, assume a paternidade precoce. O problema, que na verdade tem maior incidência nas regiões mais pobres do país, mas se estende a outras camadas sociais e é nacional – é colocado de forma estatística na tela, com dados sobre o número de adolescentes que morrem de aborto clandestino, e de crianças que crescem sem pai. Entre o aborto e a gravidez, por falta de dinheiro, triunfa a última. Laranjinha questiona o parceiro Acerola, se ele quer ver o filho crescer sem pai, como eles. Numa das cenas, hilária, Acerola entra na sala de aula, onde todas as mulheres, inclusive a própria professora, estão grávidas, a sua espera.

A descoberta do sexo, o primeiro beijo, é abordado de uma forma natural e em linguagem de adolescentes. No fundo, trata-se da própria classe média discutindo seus problemas através de personagens do morro. E com isso, é criada uma empatia com o público adolescente, de todas as classes, que vive problemas semelhantes, causados pela liberação sexual precoce e pela falta de informação.

Em outros episódios, como - “Vacilo é um só” - a questão específica do morro emerge, através da violência que divide famílias, amores. Laranjinha se apaixona por Tina, filha de Luzinete e Ceará. A garota cresce vendo o pai, um ladrão pé-de-chinelo, que não pertence ao movimento, espanca a mãe e comete pequenos furtos para sobreviver. Quem sustenta a casa é a mãe, com tear e costuras. Seu sonho é como ela mesmo diz, “tornar-se bandida”, pois não quer

ser a mulher de ninguém, não quer ser dependente como a mãe. Entrar para o movimento é o seu sonho.

Enquanto isso, Tina faz pequenos serviços, leva comida pra Madrugadão, o líder, e seus companheiros. Além disso, compra roupas para eles. O desfecho, quase trágico, mostra a garota sendo convocada por Madrugadão a decidir sobre o destino de seu pai, flagrado roubando fios, o que gera um apagão, infringindo duplamente as leis do morro – só o pessoal do movimento pode roubar. Madrugadão passa à garota a arma e o destino de Ceará, como teste, para ver se ela vai mesmo abraçar aquela vida. Tina poupa a vida do pai, mas ordena que ele leve uma surra: "Isso é pelo que você fez com a minha mãe", diz a garota. Laranjinha desiste da garota, e volta para casa. Não quer ser bandido. Mas o final nunca é de todo feliz. As alternativas ali são ser pedreiro, camelô – há cenas com a polícia chegando para combater o comércio ilegal. Não existe a perspectiva de uma vida melhor, de ser incluído, como de certa forma ocorre com o personagem de Buscapé no filme, que se torna fotógrafo e sai da Cidade de Deus.

O hibridismo faz parte da linguagem da televisão. Para Balogh (2002, p.24), o que costumamos chamar de "linguagem de TV" é uma mescla originária da literatura, "(...) das artes plásticas, do rádio, do folhetim, do cinema... assimilados de forma assimétrica pela 'linguagem de TV'". As inovações tecnológicas ampliam possibilidades, e a televisão digital certamente irá acarretar novas discussões sobre novos modos de recepção e de interação espectador/produto. Mas apesar da tão decantada influência do folhetim radiofônico e também do literário na dramaturgia televisiva, bem como do teatro, certamente os formatos como ficção seriada e ficção dialogam em larga escala com o cinema. Para Álvaro de Moya, que defende a idéia de que a dramaturgia televisiva nacional nasceu na TV de Vanguarda, na TV Tupi, e não na Rede Globo, a cultura cinematográfica foi um divisor de águas para atores que pleiteavam deixar o rádio ou os palcos e entrar no novo veículo, o que fez de Lima Duarte o primeiro grande ator do veículo, um ator que "tinha noção da câmara"., não berrava suas falas, como os atores provenientes do teatro.

O Grupo Nós do Morro foi fundamental para o processo que desembocaria na produção de "Cidade de Deus" e videoclipes como "Minha Alma". Seu trabalho

vem contribuindo para uma nova forma de dramaturgia nacional, baseada na linguagem das ruas, e na migração das duas linguagens, teatro e vídeo. E deu literalmente voz ao morro.

O Grupo Nós do Morro surge a partir da vinda do ator curitibano Guti Fraga para o Rio, no bairro do Vidigal. O Bairro ficou famoso no início da década pela luta de seus moradores contra as tentativas de ocupação da área, que sempre possuiu casarões pertencentes a famílias tradicionais. Na década de 70, o local foi freqüentado por artistas como Roberto Pirilo. O grupo resultou do encontro da turma de Guti, considerada a dos cabeludos do bairro, com a rapaziada da favela, Luiz Paulo Corrêa e Castro. O período de formação do grupo corresponde a uma época de retrocesso dentro do teatro brasileiro, na década de 80, quando os trabalhos em grupo são abandonados em prol da política cultural do teatrão, com peças leves, comédias, estreladas por atores globais e pouca experimentação. A peça “Encontros”, retratando a realidade dos jovens da comunidade foi o primeiro trabalho. Mas a consagração em palcos do asfalto viria muito mais tarde, com “Noites do Vidigal”, em 2002, por coincidência o ano em que foi produzido o filme de Meirelles. Embora o filme tenha dado uma enorme projeção ao grupo e seus atores, concorrendo para que o grupo criasse até mesmo um departamento de elenco, a parceria com o Royal Shakespeare Company se iniciou ainda em 1995, por ocasião de uma visita de Cecily Berry, a preparadora vocal do RSC, ao Vidigal.

O processo de criação do grupo lembra em muito as oficinas propostas para CDD, como se pode ver pelo laboratório proposto para Burro sem Rabo, uma das criações do grupo, em 2002:

> O seu ponto de partida não é o texto, mas a vivência cênica dos atores em circunstâncias dramáticas sugeridas pela direção e pelo dramaturgo. Podemos aproximar o método de trabalho adotado pelo grupo, ao Método de Ações Físicas e Análise Ativa de Konstantin Stanislavski, baseados principalmente em improvisações que os atores devem realizar a partir de "circunstâncias dadas", ou seja, a partir da vivência do ator dentro das circunstâncias da personagem. De acordo com o método de Stanislavski, essas circunstâncias podem ser extraídas de um texto pré-concebido ou criadas livremente para inspirar a descoberta de situações e diálogos que poderão contribuir com a dramaturgia. (COUTINHO, Marina, Nós Do Morro: Percurso, Impacto e Transformação.O grupo de teatro da favela do Vidigal, dissertação de mestrado, 2005, Rio de Janeiro, UNIRIO).

Brecht também integra as leituras do grupo, que trabalha com o conceito de atores que são multiplicadores, e que por sua vez dão aulas e organizam grupos de trabalho.

O Núcleo de Cinema surgiria em 1995, quando os diretores Rosane Svartman e Vinícius Reis realizam o documentário "Depoimento - Nós do Morro", com participações especiais de Cláudia Abreu e Chico Diaz e trilha sonora da banda Papel de Seda, formada por integrantes do próprio grupo, oficialmente, ano da fundação do núcleo. Os exercícios, que incluem a produção de vídeos, fazem com que o grupo entre em contato com a linguagem audiovisual.

Luciano Vidigal, integrante do grupo e diretor do curta-metragem “Kika e Neguinho” (CESAR, 2005) que participou da Mostra Competitiva de Melhor Curta-Metragem no Festival do Rio 2005, afirmou-se fortemente influenciado pelo neo-realismo italiano. Em seu curta-metragem, ele afirma ter seguido a linha de “Cidade de Deus”, filme em que como trabalhou como preparador de elenco. Seu filme fala de amor, em meio à miséria e violência. Ao optar por uma linguagem documental, Luciano acabou se convencendo da necessidade de filmar com recursos digitais, por acreditar que ela “combina com a velocidade e realismo do filme". O tema é o mesmo de outra produção do grupo, que teve roteiro premiado, “Mina de Fé”, de Luciana Bezerra.

A história do Núcleo de Cinema está delineada em um longa-metragem, “4 X Nós do Morro”, uma alusão paródica a “5 Vezes Favela”, feito em 1961, por cinco estudantes da UNE. Mas o filme de Cavi Borges, um documentário, na verdade se propõe a falar da trajetória do núcleo, mostrar a relação dos integrantes com a sua comunidade e, ainda, colocar o diretor-produtor em cena, mostrando o seu projeto de exibição, ao ar livre, Drive In na Cobal Humaitá, onde fica a sua videolocadora, a Cavídeo. A união dos cineastas do morro com os jovens cineastas 'do asfalto' é celebrada por Cavi Borges, dono da produtora Cavídeo, ao lado de Pedro Duarte e Michel Cardoso, que assinam a direção coletiva do documentário. Aliás, a questão do trabalho coletivo é interessante, e remete aos velhos tempos da Olhar Eletrônico.

O documentário, que mescla trechos de nove filmes realizados pelo Nós do Morro, com depoimentos de pessoas do grupo e, também, do público do evento , em torno do qual gira a história, que exibiu, no ano passado, os nove filmes em

quatro cineclubes do Rio, o que deu nome ao filme. O início do documentário faz supor Babilônia 2000, de Eduardo Coutinho, com o rapaz entrando nas casas para anunciar o evento Drive In, mas na seqüência, é caracterizado pela informalidade e por técnicas de entrevista que lembram a televisão.

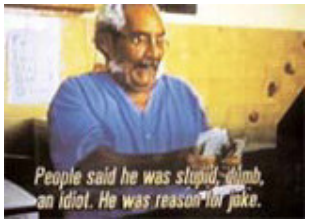
Luciana Bezerra conta, no documentário, que entrou no grupo para ser atriz, mas acabou se encantando com a idéia de dirigir, o que se concretizou quando seu roteiro de Mina de Fé foi premiado. Em 2001, estreou "O Jeito Brasileiro de Ser Português", primeiro curta-metragem realizado pelo Núcleo de Cinema do Nós do Morro, escrito e dirigido por Gustavo Melo, ex-aluno de uma oficina de cinema realizada no Vidigal por Rosane Svartman e Vinícius Reis.

Em abril de 2006, o grupo de teatro foi à Stratford-upon-Avon (Inglaterra), cidade natal de William Shakespeare (1564-1616) para participar de um evento que homenageava o dramaturgo britânico em um festival, reunindo 31 companhias de diversos países. A peça “Os Dois Cavalheiros de Verona”, nas mãos da companhia carioca, virou um musical e foi levada ao festival britânico, em português, com legendas eletrônicas em inglês. Nesta versão, embalada pela gíria do morro que já ganhou o asfalto, pop, reggae, hip hop e bolero ajudavam a contar a história do triângulo amoroso, entre os cavalheiros Valentino (Thiago Martins), Proteu (Renan Monteiro) e a filha do duque de Milão, Sílvia (Roberta Rodrigues). A direção foi de Guti Fraga, Fátima Domingues e Miwá Yanagizawa, mas os atores passaram por uma oficina com integrantes do Royal Shakespeare Company. O grupo já havia mantido contato com a RSC um ano antes, quando visitou suas instalações, e participou de oficinas de voz, interpretação de texto, maquiagem, figurino, movimentos, improvisação e interpretação. Em 2006, dez atores do Nós do Morro se juntaram a dez aprendizes do projeto Birmingham City Council's Gallery 37 para trabalharem juntos em Stratford, treinando com atores do RSC, numa produção conjunta da peça “Os Dois Cavalheiros de Verona”.

Thiago Martins vem participando de novelas da Rede Globo. Outros integrantes do grupo participaram de novelas na Band, de filmes. Philippe Haagensen e Jonathan Haagensen, os irmãos que desempenham no filme de Meirelles, respectivamente, o Benê, parceiro de Zé Pequeno, e o Cabeleira do Trio também saíram do grupo. Dezessete atores do bairro Vidigal, no Rio de Janeiro, participaram do longa-metragem “O Maior Amor do Mundo”, de Cacá

Diegues, premiado em Toronto. O grupo passou a contar com departamento de elenco.

Nós do Morro.
Imagens: www.nosdomorro.org.br



"O Jeito Brasileiro de Ser Português", primeiro curta-metragem realizado pelo Núcleo de Cinema do Nós do Morro, escrito e dirigido por Gustavo Melo

3 A TECNOLOGIA DIGITAL E O REAL: A EDIÇÃO COMO ARTICULADORA DO DISCURSO

As novas tecnologias de pós-produção do audiovisual e os sofisticados equipamentos de captação de imagens contribuem para radicalizar procedimentos que já se evidenciavam nos movimentos populares, na década de 80 no Brasil, e no mundo, de incorporar o som ambiente, o real, contribuindo para dar mais autenticidade às cenas.

Podemos ressaltar, como contribuição importante dessas novas tecnologias, a facilitação do próprio processo de filmagem com os novos equipamentos, mais baratos e leves, a quase total eliminação do trabalho de iluminação, que pode ser tratada no computador, o que dá mais agilidade à captação e, conseqüentemente, resulta num aumento da sensação de verossimilhança, uma sensação que, também, a televisão é capaz de oferecer. As novas tecnologias permitem o domínio mais completo do processo de montagem, as possibilidades de refacção de cenas inteiras, detalhes de cenas, sem que haja necessidade de uma nova produção, e brevemente, com a digitalização das salas de cinema, a dinamização do processo de distribuição.

Certamente, isso mudou a relação do público com o mundo imaginário, uma vez que as novas tecnologias não apenas facilitaram o acesso de artistas e profissionais a essa tecnologia A ELA, mas, também do público, em geral. A cada dia surge um novo software de edição, e a pirataria ajuda a promover a sua rápida absorção por estudantes e, até mesmo por crianças, praticamente alfabetizadas pela informática. Hoje, certos procedimentos considerados, antes, de vanguarda, estão ao alcance de qualquer software simples de edição. A própria Internet e os games contribuem para disseminar uma leitura não-linear de cenas, textos e filmes com roteiros fragmentados, desestruturados, em que começo, meio e fim se ordenam, como um quebra-cabeças .

Mas os mecanismos de distribuição da produção, no entanto permanecem fora do acesso da grande massa. Distribuir um audiovisual para o mundo todo é,

cada vez mais, um privilégio de alguns, uma vez que os processos de distribuição jamais estiveram tão concentrados em tão poucos grupos.

Por outro lado, o povo, gente comum, protagoniza documentários, filmes, transformando suas personagens em celebridades instantâneas, em shows televisivos. Isso não remete a um aumento da consciência de exclusão social, nem promove o bem-estar ou a qualidade de vida.

Uma das acusações que pesa sobre alguns cineastas, desta nova geração, que surgem com o movimento de Retomada e, particularmente, sobre "Cidade de Deus", é a de que eles estariam se distanciando da linguagem essencialmente cinematográfica, ao utilizar recursos tecnológicos de pós-produção para estruturar uma narrativa não-linear que remete aos videoclipes e à publicidade. No caso do filme de Meirelles e Lund falou-se em sensacionalismo e, até mesmo, em linguagem de videoclipe, como exemplos desta tendência que estaria promovendo a morte do verdadeiro cinema. O sensacionalismo de CDD seria, ainda, comparável ao jornalismo que explora a miséria humana para vender mais, sem nenhuma preocupação com a ética.

Esse tipo de postura jornalística que, também, vem sendo classificada como sensacionalista, espetacular ou ainda como infotenimento - transcrição literal do inglês, *infoteinment,* uma tendência presente no jornalismo contemporâneo que associa informação e entretenimento, muitas vezes, em detrimento da qualidade jornalística - teria contaminado, particularmente, as produções cinematográficas que focalizam a exclusão social e a crescente violência urbana.

O sensacionalismo em CDD seria usar, de forma indiscriminada e descontextualizada, as imagens de violência e miséria, colocando as personagens de forma estereotipada na narrativa, sem explicar os motivos que as levaram àquele comportamento. "Carandiru" também é citado como um desdobramento dessa tendência, certamente por ter se inspirado em fatos reais.

A polêmica ganhou espaço na imprensa e em vários trabalhos acadêmicos, por ocasião do lançamento de CDD, acirrada por vários fatores, inclusive por artigos assinados pelo rapper MV Bill, morador do conjunto habitacional Cidade de Deus, que, em 2006, lançou o livro "Falcão – Meninos do Tráfico", em parceria com seu produtor Celso Athayde, um relato ficcionado do processo de elaboração

do documentário homônimo, parcialmente lançado em formato teledocumentário pela Rede Globo, em escala nacional, no programa “Fantástico”, a revista eletrônica de variedades dominical do grupo. Produzido pela Central Única das Favelas (CUFA), o documentário foi apresentado como uma reação genuinamente popular e ideologicamente mais confiável que a produção de Meirelles e Lund, ao retratar o cotidiano dos garotos do tráfico.

Imagens: “Ônibus 174”
Fonte: Divulgação.

Em primeiro lugar, há que se notar o motivo desta comparação, aparentemente indevida, de um documentário a um filme de ficção.

Na verdade é com “Ônibus 174”, José Padilha, e com “Notícias de uma guerra particular”, de João Moreira Salles e de Kátia Lund, que o documentário dialoga diretamente, o que num primeiro momento, deu a impressão de sensacionalismo e busca de notoriedade fácil. O episódio foi explorado por matérias em que Lund e Meirelles justificavam a posição de CDD, que segundo o rapper, teria prejudicado a imagem social de Cidade de Deus, o condomínio. De qualquer forma, embora contundente, o documentário não acrescenta nada aos documentários de Padilha e Salles/Lund, e perde a oportunidade de contextualizar o tráfico dentro das favelas (ZALUAR, 2006). Mas o documentário e o único sobrevivente ao documentário dos 16 entrevistados transformam-se em personagens populares, sendo convidados para todos os programas do grupo, e em particular, para o Faustão, também dominical.

Já em CDD, a narração em primeira pessoa, na voz de um adolescente, do jeito que ele fala, passa a idéia de um primeiro olhar, bastante forte, o que explicaria essa comparação com a realidade da forma como ela é mostrada no filme, que se vale deste recurso, como tantas vezes no passado de nosso cinema, de se alimentar de noticiários, crimes. Esse recurso é mais evidente na minissérie Cidade dos Homens. A narrativa over, entretanto, de Buscapé, não é usada aqui para contar a história de sua vida, mas sim a de uma comunidade. “O recurso

usado nos filmes convencionais é a voz over como guia de leitura; a imagem, no limite, torna-se mera ilustração, como num livro, em que o autor usa fotos para corroborar a argumentação que está sendo desenvolvida no texto" [44]. Bastante usual no documentário, até os anos 60, quando a possibilidade de captar simultaneamente imagem e som abriu outras possibilidades, esse tipo de narração é contestado, no documentário contemporâneo. Nos filmes da Retomada, particularmente naqueles adaptados de obras literárias, ele ressurge, mas em CDD, tal como ocorre no romance homônimo, Buscapé é narrador e personagem, e várias cenas ocorrem à sua revelia. Sua voz não é o guia de leitura da cena, por exemplo, em que Dadinho entra no motel sem que os outros percebam e mata todos os funcionários. Ele não é um narrador onisciente. Várias passagens, tanto do livro, quanto do filme, se dão sem a sua participação, como já vimos no capítulo anterior.

CDD, como alguns outros filmes recentes, que se baseiam, diretamente ou indiretamente, em fatos reais, acabam por introduzir elementos do cotidiano que, de uma certa forma, aproximam essas obras do documental. As novas tecnologias ajudam a criar o tom "sujo", o cinema imperfeito de que falava Júlio Garcia Espinosa, em seu manifesto "Por um cine imperfecto", porque dá a tom de verossimilhança pretendido, no passado. Mas o realismo, aqui, não é cópia do real, nem tem essa pretensão, aproximando-se mais do movimento que, na literatura, ficou conhecido como naturalismo e que se propõe a ser um retrato das relações sociais de seu tempo.

No documentário, o olhar do diretor é que estrutura a narrativa. Na ficção, há outros elementos. Mas quando se lança mão de recursos como os utilizados em CDD, em que o roteiro serviu mais de apoio à produção e à direção, uma vez que os atores, semiprofissionais ou sem experiência anterior, não receberam o roteiro, mas criavam as cenas em oficinas, por exemplo, o tom documental acaba por se impor. A montagem se torna mais importante do que o texto ou, no mínimo, tão importante quanto ele.

---

[44] XAVIER, Ismail. O Estatuto da Imagem e da Voz no Documentário Contemporâneo
http://www.centrodametropole.org.br/divercidade/numero5/5.html
Número Cinco - abril/maio/junho de 2005 13/07/2006

A linguagem é outro diferencial: o Buscapé do romance utiliza frases mais elaboradas do que a personagem do filme. O coloquial do filme é o das ruas, o que confere a CDD outro diferencial, com relação aos filmes de temática favela/popular, no cinema brasileiro; o português da maioria das personagens do povo era, sempre, saído dos dicionários, a exemplo do que ocorre na mídia impressa, em que o coloquial popular é sempre corrigido, em função das normas gramaticais da língua culta e dos manuais de redação. E não é apenas o que é dito, mas a forma como é dito, a inflexão da voz. Em muitos diálogos é praticamente, impossível, entender o que os atores falam, algo que no filme legendado, no Exterior, escapa à observação de um crítico.

A questão da norma culta da fala não se limita, evidentemente, à arte audiovisual, mas à própria linguagem jornalística, que estabelece padrões cultos de fala coloquial, padronizadores de falas populares e da elite, equiparando-as. No audiovisual, essa padronização se dá com a interferência do repórter, em stand up ou em off, restringindo a fala do "diferente" a uma rápida aparição, sendo que a própria pauta já estabelece limites nesse sentido, ao optar por este ou aquela personagem, que corresponda ao padrão. No texto impresso, a padronização é total.

Um problema interessante que concorre para a aparente "promiscuidade" entre telejornalismo e documental e o impacto das imagens do real na ficção. Até que ponto a tecnologia do DV vem interferindo na apropriação do real? Para Brian Winston, em seu artigo "A Maldição do Jornalístico na Era digital" (MOURÂO, 2005) a discussão mais importante a este respeito não estaria no surgimento do DV, e sim, na questão da metodologia, no fazer documentário, que se estabeleceu há cerca de 40 anos entre o cinema-direto, que sugeriria um mínimo de interferência do diretor na captação do fato, e o cinema-verdade ou verité, que exporia o making off, o diretor e o seu ponto de vista. São exemplos entre nós da primeira tendência "Notícias de uma guerra particular", de João Moreira Salles, e da segunda, certamente Eduardo Coutinho, em, praticamente, todos os seus filmes, notadamente "Babilônia 2000".

O próprio Wilson conclui que os documentários atuais, aqueles feitos para o cinema, se encontram contaminados pela linguagem do jornalismo. E o cinema-direto, que coincide perigosamente com o mito da neutralidade do jornalismo, se

confunde cada vez mais com a linguagem telejornalística. Que de uma certa forma se apropria da representação do real em nosso imaginário. ”As normas do jornalismo, as restrições adequadamente aplicadas para limitar as mediações jornalísticas – em essência, que o jornalismo deve ser sempre não-intervencionista -, tornaram-se as normas e restrições para os documentários” (MOURÃO, 2005). Tal conclusão reforçaria o empobrecimento da linguagem cinematográfica influenciada pela televisão. E embora ele não seja atribuído mecanicamente à questão do DV, o que é correto, certamente encontrou aí um facilitador.

Resta, ainda, a questão da estetização da violência, subjacente ao sensacionalismo das imagens. O que seria essa estética sensacionalista?

A autonomização da violência urbana, como se a formação de gangues, a barbárie policial, esse fenômeno que se dá de forma quase irracional e incontrolável, é objeto de várias discussões. De um lado, existe a discussão de que o abandono dos gastos com educação e o desemprego são os responsáveis pelo atual estado de coisas, nas grandes cidades. Por ocasião da recente onda de terror, criada pela facção criminosa PCC, na cidade de São Paulo, esse discurso foi incorporado pelo governo Lula e pelo governador do estado de São Paulo, Cláudio Lembo, que chegou a se referir, em entrevista, em rede nacional, à “elite branca” e alinhada ao poder, como a grande culpada pela crise de segurança que se instaurou na cidade, com os bandidos queimando ônibus e a morte de 111 pessoas. A origem dessa forma de análise sobre fatos que refletem uma situação de violência que não é nacional, mas mundial, se deve ao fato de que o eu e o objeto estão dissociados, na lógica reificadora do mercado capitalista.

> That is to say, the contradiction that appears here between subjectivity and objectivity in modern rationalist format systems, the entanglements and equivocations hidden in their concepts of subject and object, the conflict between their nature as systems created by `us´ and their fatalistic necessity distant from and alien to man is nothing but the logical and systematic formulation of the modern state of society. For, on the one hand, man are constantly smashing, replacing, and leaving behind them the natural, irrational and actually existing bonds, while, on the other hand, they erect around themselves in the reality they have created and made, a kind of a second nature which evolves with exactly the same inexorable necessity as was the case earlier on with irrational forces of nature (more exactly: the social relations which appears in this form). (LUKÁCS, Georg, History and Class Counsciouness, pag 128)

O que há em comum entre “Cidade de Deus”, “O Invasor”, “Quanto vale ou é por quilo”, “Carandiru” ou ainda “Antônia”? O excluído, na verdade, é parte integrante do sistema, faz parte da cadeia alimentar. Em CDD, os cocotas se aproximam, cada vez mais do morro, a ponto de serem considerados parte integrante da comunidade; a garota de classe média se apaixona pelo traficante, e não pelo rapaz bonzinho. Em “O Invasor”, o marginal seduz a herdeira, e o único excluído é aquele que não participa do jogo. Em “Quanto vale...” não há mocinhos, e a voz dissonante (Arminda) é eliminada. Dentro das regras desse jogo, não há saída para valores como igualdade e ética. E ninguém, jamais, é punido. A ficção não consegue transcender a realidade. As personagens, de classe média, politicamente corretas, são, sempre, apáticas, prescindíveis. Isso se aplica mesmo a filmes que não se dispõem a lidar com o conflito, como “Carandiru”, através do personagem do médico interpretado por Luis Carlos Vasconcellos.

Outra marca que se destaca em todos eles é a inércia e o espanto dessa classe média, diante do atual estado de coisas e do crime organizado, o que, em parte, reflete a realidade vivida, atualmente, no País, com relação à ascensão da facção PCC, o Primeiro Comando da Capital, e aos fatos ocorridos durante o indulto do Dia das Mães, em maio de 2006, em São Paulo, quando a cidade se tornou refém do crime organizado a partir do seqüestro de um repórter da Rede Globo e de ameaças de bombas.

Em CDD o mal-estar generalizado se instala pela inexistência aparente de uma resistência popular ou de uma explicação para aquele estado de coisas, que é dado como natural. Nos demais filmes supracitados, a boa consciência é arrastada pelo caos. Nesse sentido, nem mesmo os documentários que se propõem a explorar o tema vão além do espanto. Em “Falcão”, o entrevistador pergunta ao garoto de onde vem o pó e ele responde, vagamente: da Colômbia. Em “Notícias de uma guerra particular”, de João Moreira Salles e Kátia Lund, escritores, delegados, criticam as políticas públicas, falam da educação, mas sempre se referindo ao problema carioca, regional. As favelas são nacionais, e o crime organizado, como podemos conferir por episódios como os do PCC.

A questão da violência versus imagens cinematográficas e ou televisivas implica ainda outra discussão. Para Maria Rita Kehl, em “A Violência do Imaginário”, na verdade, o tema escolhido importa pouco. A violência não estaria necessariamente nas cenas, mas na relação de consumo que se estabelece a partir do zapping, o fato de tudo, comida, corpos, bens materiais, aparentemente, estarem à venda a partir de um toque, do gozo materializar-se nessa ilusão. A violência estaria não no sangue derramado, mas no descaso com o outro, na banalização da miséria e da violência, consumada não pelo argumento, ou pelas imagens, mas na relação de poder que se estabelece, com essa imagem, através da tecnologia, na forma como ela se torna acessível e descartável.

O caso trágico de Sandro, sobrevivente da chacina da Candelária, que resultou no seqüestro de um ônibus no Rio de Janeiro, totalmente transmitido pela televisão, como se fosse um espetáculo, dando origem ao documentário “Ônibus 174”, baseado, exclusivamente, nas imagens colhidas pelas equipes de televisão, seria um exemplo dessa tendência. A espetacularização da violência se prestaria, portanto, em muitos casos, a falsear o entendimento de que ela é sistêmica, e não uma tendência em si, autônoma. O acirramento dos conflitos sociais, o subemprego, a criação de subcategorias sociais pertencem às cidades globais.

3.1 Estética, narrativas e ideologia

O cinema, desde os seus primórdios, registrou um embate entre o modelo de linguagem narrativo clássico instituído por Griffith , de estrutura narrativa linear e naturalista, predominante, e outros gêneros que buscavam expressar suas várias possibilidades de linguagem.

> Assim, ao lado dos irmãos Lumière, produtores de filmes com estruturas narrativas relativamente simples, temos Georges Méliès que, fascinado pela então nova tecnologia transforma seus filmes em verdadeiras experiências de linguagem usando efeitos de imagem como substituição de objetos a partir de interrupções da câmera ou sobre-impressão feita com a própria câmera, os chamados trick effects. O objetivo é sempre o de criar uma ilusão próxima à idéia da magia. Méliès adapta seu conhecimento de teatro ao cinema. Ele constrói cenários para seus filmes, de forma a nos dar a sensação de multicamadas e de profundidade de campo no mesmo plano, o corte evidenciando a continuidade temporal e a manutenção do mesmo espaço (MOURÂO, 2001).

Se para alguns teóricos, como o francês André Bazin, o cinema deveria exprimir a realidade do mundo respeitando, inclusive, o espaço que os objetos ocupam, para outros teóricos, como o cineasta soviético Sergei Eisenstein, por exemplo, o discurso cinematográfico estaria baseado na montagem. Dessa maneira, aquele cinema baseado na simples ação dá lugar a um cinema de idéias. Nessa perspectiva, é na montagem que encontramos a imagem do tempo, uma vez que o tempo cinematográfico, por ser uma representação indireta, depende da organização das imagens e sons, para que ele se constitua (MOURÂO, 2001). Quando Orson Welles realiza Cidadão Kane ("Citizen Kane", 1940) e, logo a seguir, surgem os filmes do neo-realismo italiano, no período do pós-guerra, já se elaborava importante alteração, a tradição narrativa e de representação Griffthiana em favor de um percurso que, pode-se dizer, vai do naturalismo ao realismo.

Em Orson Welles temos a mistura de estilos diferentes (do jornalístico-documental ao expressionismo), a noção de fragmento (o filme constituído por blocos narrativos e seqüências independentes), a preocupação em registrar o tempo interior da ação em sua integridade (plano-sequência), o desenrolar de duas ações diferentes no mesmo plano (profundidade de campo), a narrativa em espiral fechando-se num círculo em oposição à linearidade teleológica de causa-efeito.

As novas tecnologias, e em particular a pós-produção em meio digital, portanto, não criam nada de novo, mas ampliam os recursos para se praticar e desenvolver essas outras formas de realismo, e, sobretudo, com a noção de continuidade temporal linear. O vídeo, na verdade, barateia esse processo que era privilégio de poucos no passado e, hoje, se encontra ao alcance de qualquer estudante. A web, por outro lado, contribui para disseminar um discurso não-linear – a linguagem, na web, rompe com o conceito unitário de texto, oferecendo, na verdade, vários layers de informação. O mesmo ocorre com o tempo cinematográfico.

O cineasta inglês Peter Greenaway, por exemplo, mostra a realidade composta por múltiplas camadas anteriores e, ao mesmo tempo, realiza a fusão de várias ações acontecendo, simultaneamente, em suas obras. Num mesmo momento, sobrepostos, são vistos planos gerais e detalhes de uma mesma cena,

janelas que se abrem para comentar a cena ou introduzir uma outra. Assim como se antevia em Mèliés e se configurou em Orson Welles, não temos mais uma leitura unitária e linear da realidade mostrada no cinema.

Em “O livro de Próspero” (Prospero’s Book - 1991), adaptação de “A Tempestade” (The tempest) de William Shakespeare, Greenaway utiliza as novas técnicas de maneira extremamente sofisticada e rompe definitivamente com o que ele chama de “cinema conservador”. Utilizará, no filme, “algo de televisão, algo de cinema e algo de pintura”.

Os recursos não são novos, mas foram facilitados pelas novas tecnologias. A mesma multiplicidade de telas será, novamente, a base narrativa de seu filme “O livro de cabeceira” (The pillow book - 1996). Ao romper com a temporalidade presente, ele se aproximaria do processo que nossa mente desenvolve para registrar os fatos e que na literatura moderna, a partir de Ulisses, de James Joyce, ficou conhecido como *stream of consciouness*. Cada vez mais as novas técnicas permitem que o cinema proceda de maneira semelhante, chegando ao que Eisenstein desejava: “o cinema deve ser materialização do pensamento em movimento”.

O surgimento do vídeo, primeiro analógico e depois digital, nos coloca diante de uma inegável transformação das imagens e da temporalidade delas. Não deixando de ser representação, o vídeo, diferente do cinema, é detentor de uma instantaneidade que nos aproxima do tempo real, aproximação esta permitida, a partir da analogia, evidenciada pelo vídeo, entre o movimento e o tempo (MOURÂO, 2001).

Se, para atingir a idéia de tempo real, o cinema tem que, necessariamente, articular imagens e sons, através de uma estrutura de montagem, em que o conceito de continuidade narrativa, mesmo que de maneira velada, deve estar sempre presente, no momento do corte; o vídeo é capaz de trabalhar as ações de maneira simultânea, sem ter de recorrer ao corte, propriamente dito.

A montagem clássica permite, a partir do paralelismo de imagens articuladas pelo corte, criar a sensação de simultaneidade da ação. O plano cinematográfico se constitui como uma unidade espaço-temporal, elemento primordial da linguagem cinematográfica. Já o vídeo permite dissimular a noção de começo e fim de um plano, dissolvendo, dessa maneira, a unidade espaço-

temporal. Mesmo a trucagem cinematográfica mais sofisticada não havia conseguido, até esse momento, criar imagens superpostas com tanta riqueza dramática.

Dessa forma, estaria surgindo uma outra espécie de realismo, a imagem captada por uma câmera (vídeo ou cinema) não passa de matéria-prima, para posterior manipulação, através das técnicas digitais. A imagem-vídeo, de qualquer modo, corresponde mais à linguagem da televisão, que à do cinema, ainda que, somente os trabalhos de vídeo experimentais, ou a vídeo-arte, sejam capazes de explorar as possibilidades que a pós-produção digital oferece (MOURÂO, 2001). A televisão comercial, prisioneira da representação da realidade permitida, não vai muito além de algumas trucagens normais. É, porém, inegável que mesmo no campo da fotografia, a digitalização da imagem transformou a realidade em matéria-prima, a ser manipulada, através de técnicas digitais. O negativo, usado inclusive como prova, em acidentes de carro e averiguações de crime, desapareceu. Em seu lugar, a imagem digital manipulável, que não é capaz de provar nada, é apenas mais um recorte da realidade, tornando o processo de edição e de manipulação da imagem muito mais perceptível e declarado. O fato e suas versões é um conceito em evidência, com os processos de pós-produção digitais.

Se o videoteipe, ao surgir nos anos 60, permite à televisão no mundo inteiro se viabilizar comercialmente, aproximando o cinema da linguagem da televisão, por outro lado o surgimento da televisão, com o poder de transmitir imagens ao vivo libera o cinema para deixar de ser a representação do real.

A estetização da realidade é abordada por Walter Benjamin em sua obra “A Obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, no que se refere a cinema.Ao perder a referência do real experenciado, agora mediado pela tecnologia o telespectador passaria a ver a realidade como autônoma, aprofundando-se assim o processo de dissociação do sujeito e do objeto.

O realismo documental, em tom quase naturalista, presente, sobretudo nos documentários como os de Eduardo Coutinho, e utilizado apenas para ficccionar a realidade sempre foi considerado como a única forma “saudável” de fazer cinema para a Igreja Católica, que sempre considerou a sétima arte como uma ameaça “se não for bem direcionada”.

Nesse sentido, a missão da Igreja seria de reorientar as suas imagens para fins educativos. A Encíclica Miranda Prorsus (1957), de Pio XII, clama pela necessidade de se utilizar os meio de comunicação de massa, principalmente o cinema, para a divulgação da fé , mas ao mesmo tempo alerta para os malefícios de sua imagem.

De 1936 até 1957, o cinema já estava consolidado como indústria cinematográfica e tinha passado por várias etapas de sua história. Havia uma divisão muito clara entre o cinema hollywoodiano e o cinema europeu, principalmente o francês e o italiano. Escolas de cinema marcavam a linguagem cinematográfica e sua discussão sobre a estética. No entanto, a Igreja Católica permaneceu estagnada em relação a seu acesso lingüístico imagético devido ao seu conceito de imagem que define o seu conceito de belo, associando-o ao bom e ao verdadeiro.

Em razão dessa visão de arte ela permaneceu excluída das grandes questões da crítica cinematográfica. Classificava a imagem veiculada pelos meios de comunicação social como desvinculadas dos postulados católicos, divulgando e alimentando ilusões, fantasias e quimeras que jamais poderão ser realizadas, uma vez que ela é ficção. Nesse momento, a imagem católica é aquela que não é falsificadora da realidade que nos é dada na *ordo naturae*, portanto a ordem realista que se aproxima da visão de Bazin de cinema.

O sentido de ordem natural define a imagem católica através da doutrina do fundamento trinitário sobre os três chefes, da homonímia, da mimese e do tratado que, remete, respectivamente, ao Espírito Santo, ao Filho e ao Pai.

A imagem católica, como a transfiguração do visível, necessita que achemos o termo que opera a passagem do olhar carregado com os olhos da carne para os olhos do espírito. Pois quem refuta a imagem refuta a encarnação: é a transubstanciação do Verbo, para a humanidade, pois foi o sopro do Espírito Santo que fecundou Maria. O modelo principal da relação consubstancial faz, para sempre, da imagem, uma figura do sentido. O Filho e o Pai têm por toda a eternidade uma relação natural e real em que se define a idéia de imagem natural.

Nesse sentido, a imagem católica será, portanto, a imagem da *ordo naturae* do pensamento humano. O pensamento católico está fundamentado

substancialmente no transubstanciação da carne. A imagem, necessariamente, estaria relacionada ao Bem, à Verdade e conseqüentemente ao Belo.

Toda a censura cinematográfica católica, desde os seus primórdios até os nossos dias, opera com essa chave simbólica que define e identifica o pensamento católico. Por mais que varie o seu discurso em relação à imagem, e no nosso caso, à imagem cinematográfica, ela estará sempre respaldada por esse núcleo imaginário - a imagem carregada do sentido da transubstanciação da carne, para o espírito, definindo, toda a ética-moral católica e, conseqüentemente, a identidade católica.

Ou seja, para a Igreja Católica o filme realista ou naturalista, como se queira, estaria mais de acordo com a natureza humana do cinema, o que vai de encontro ao pensamento de grande parcela da esquerda brasileira. De qualquer forma, é interessante notar como o debate entre o realismo e o grande cinema, a ficção e a não-ficção, não se fazia presente nos primórdios do cinema, ao menos não com a mesma intensidade atual. Os filmes de Lumiére e de Méliès, para muitos, representariam duas tendências opostas no cinema: o documentário e a ficção. Os filmes de Méliès, realizados em estúdios, estilizando cenários, pertenciam à vertente ficcional. Já os de Lumiére, feitos em externas e locações autênticas, pertenceriam ao realismo documentário.

> É certo que desde o início, havia uma diferenciação explícita entre filmes encenados(não necessariamente de ficção) e filmes documentários. Na verdade não só estas categorias estavam pouco definidas, como a própria existência das atualidades reconstituídas, através da mistura dos registros documentário e ficcional questiona as rígidas dicotomias que alimentam os posicionamentos simplistas sobre o primeiro cinema. É claro que os filmes de ficção evitavam os problemas de acesso ao fato real – distância, tempo, timing. Este fato é, porém, superestimado por certos tipos de explicações que tendem a reforçar as fronteiras entre fatos e ficção, considerando (com certa ironia paternalista) que as encenações de fatos documentários eram tentativas ingênuas e pouco realistas de reprodução de fatos reais. E o problema é que as abordagens que tradicionalmente se referem aos documentários lançam mão de um conceito de realismo cinematográfico que foi forjado posteriormente. (COSTA, 1995, pág. 132).

Os filmes de atualidades, que chegavam a constituir 70% do que era exibido, eram atualidades reconstituídas, estamos longe do conceito de tempo real da televisão ao vivo. Existe ainda, naturalmente, a questão do conflito cultural. O choque da população cubana ao assistir pela primeira vez "Soy Cuba", superprodução soviética dos anos 60 que foi rodada em Cuba e que permanecia desconhecida até a década de 90, quando é redescoberta por Martin Scorcese e Francis Ford Coppola. A intenção original era que o filme fosse uma poderosa arma de divulgação sobre a revolução cubana, mas ele terminou sendo ignorado após sua desastrosa estréia em Havana por Moscou.

O documentário “Soy Cuba O Mamute Siberiano”(2006) de Vicente Ferraz apresenta depoimentos dos atores e técnicos sobreviventes de "Soy Cuba" (1963) , mostrando o contraste entre as culturas cubana e eslava, em larga medida responsáveis pelo fracasso do filme, hoje considerado uma obra-prima. Seu diretor, o russo Mikhail Kalatozov (1903-1973) passou 14 meses em Cuba, filmando a superprodução, que contou com apoio de Fidel Castro. Quando chegou, Kalatozov era um cineasta reconhecido com a Palma de Ouro em Cannes ("Quando as Cegonhas Voam", 1957). É hilária a passagem em que é narrado o deslumbramento dos russos com a *santeria*, ritual que guarda relações com o nosso candomblé.

Não podemos nos esquecer, todavia, que o que está por trás de mecanismos de representação social no cinema e na televisão, entretanto, é o mecanismo de controle da sociedade pós-moderna, que não cessa de produzir exclusão. Assim, se a cobertura televisiva coloca negros e pobres na cozinha, e o telejornalismo de horário nobre, representado pelo nosso Jornal Nacional, vê o país através da janela de uma limusine (ARAÙJO, 2000), com raras exceções como a de programas como Aqui Agora, Brasil Urgente, em que a pobreza e a miséria surgem espetacularizadas, para divertir a platéia, num autêntico show da vida real, com direito a denúncias de manipulação. O cinema vai introduzir, no país, através de diversas produções da Retomada, e das ficções seriadas, a questão social dos excluídos, sobretudo na Rede Globo, comprometida com este discurso nacionalista, em sua estratégia de defesa do Conteúdo Brasil.

> "No início dos anos 90 o Aqui Agora, repercutiu ao trazer à tona o visual da "periferia". Em 1999, Notícias vai além da abordagem do telejornal para buscar interpretações, contextos, complexidades. E revela, com pesar, um universo terrível. Apenas quatro anos mais tarde, "Ônibus 174" emerge já em um contexto em que uma outra guerra, a guerra pelo controle da representação, se acirrou. "O Invasor", Cidade de Deus, Cidade dos Homens, Carandiru, Prisioneiro da Grade de Ferro, são outras empreitadas que expressam casos específicos de apropriação dos mecanismos de controle sobre a produção da representação." (HAMBURGUER, in "O Cinema do Real", orgs. Maria Dora Mourão e Amir Labaki, 2005, pág 200).

Essa disputa pelo controle da representação, no entanto, não é casual, e também deve ser avaliada em função de interesses estratégicos de expansão, no caso específico da Rede Globo, mas também da entrada em cena de fatores mundiais como a guerra do Iraque, a eminência de uma Terceira Guerra Mundial, o 11 de Setembro e o seu impacto na cinematografia mundial.

Sem dúvida, a entrada em cena de personagens populares corresponde a uma demanda legítima da sociedade que não se vê na telas, de um país real. Um problema que se estende por toda a América Latina. Os personagens das telenovelas mexicanas não representam a população mexicana que se vê nas ruas, a maioria de ascendência indígena, antes vendem um México para exportação. No Brasil, os filmes do Cinema Novo foram os primeiros a introduzir imagens de forma articulada de personagens reais nas telas.

A televisão brasileira, que se consolidou sob a ditadura, nunca se caracterizou por um intenso realismo, mas por um jornalismo oficial, simbolizado pelo apresentador que era quase um porta-voz oficial do governo. O apresentador Cid Moreira simbolizou durante muito tempo a verdadeira "Voz do Brasil" na televisão.

3.2 As intersecções entre ficção e não-ficção

A agilidade dos equipamentos e a pós-produção em meio digital - que permitem captar imagens e som ambiente com mais liberdade - e a utilização de atores não-profissionais acabam atribuindo um caráter mais realista, "sujo", às cenas e, ao mesmo tempo, criam uma linguagem mais próxima da linguagem

jornalística da televisão, do vídeo e, até mesmo, da Internet, em algumas produções. Isso é visível em CDD e em Cidade dos Homens.

O *transfer* de película para digital, realizado por um equipamento chamado telecine, que possibilita a edição não-linear do material captado, abre espaço para um aperfeiçoamento da qualidade, maximiza e barateia as possibilidades de efeitos especiais.

De uma certa forma, as novas tecnologias contribuem para padronizar certos procedimentos narrativos e aproximam o cinema da linguagem da televisão e do vídeo, a ponto de suscitar discussões sobre a existência ou não, ainda, de uma narrativa especificamente cinematográfica.

Para cineastas como Jorge Furtado, de "O Homem que copiava" (2002), este fator não é mais relevante, na elaboração de um roteiro ou no fazer cinema, exceto por uma questão de restrições referentes à produção, e da censura . Para outros, como o também cineasta e ensaísta Carlos Gerbase , essa discussão sempre surge quando surge uma nova mídia, o que não significa que a linguagem do cinema vá desaparecer.

Até mesmo por tratar do tema exclusão social, e por adentrar a periferia paulistana, "O Invasor" (2002), de Beto Brant foi considerada uma película que incorpora de maneira competente e, vale dizer, essencialmente cinematográfica, as novas tecnologias digitais, ao fazer cinema. No entanto, um olhar mais atento revela, sobretudo, a influência da linguagem de televisão e de videoclipe na narrativa cinematográfica dessa produção. O filme retrata a temática da exclusão social, em sua essência universal e sem fronteiras, refletindo uma tendência de inúmeras produções da cinematografia mundial contemporânea e mesmo de CDD.

O tratamento realista, que tem por modelo a estética desenvolvida pelo telejornalismo da Rede Globo, pela televisão, de modo geral, parece conceder caráter de credibilidade aos filmes. Esse tratamento é mais perceptível nos filmes que têm por temas conteúdos realistas, revelando aspectos da violência urbana e da população excluída que reside na periferia dos grandes centros, e pela utilização de uma linguagem narrativa, quase documental. O naturalismo, aqui, entretanto, está longe do som ambiente inaudível - que caracterizava algumas

produções de Cinema Novo - calcado no neo-realismo italiano, e, tampouco, do experimentalismo do Cinema Marginal.

É a partir dessa produção cinematográfica nacional que os segmentos excluídos dos noticiários das grandes redes de televisão, favelados, negros e traficantes, passam a freqüentar as telas dos cinemas e, por ironia, da própria televisão, que começa a incorporar a novidade, por meio de matérias e até de seriados, como foi o caso de Cidade dos homens , minissérie produzida pela mesma produtora de CDD.

Inspirada em livros-reportagem e romances de caráter realista; beneficiada por roteiros e técnicas de edição eletrônicas, essa produção retoma, ainda que sem a preocupação ideológica do Cinema Novo, uma tradição de expressar o popular, nas nossas telas. Mas, aqui, o cinema autoral é resultado de um trabalho de equipe – sai de cena o diretor faz-tudo, da câmera à edição, o grande gênio com "uma câmera na mão e uma idéia na cabeça". A equipe inclui roteiristas, montadores, fotógrafos e toda uma gama de profissionais especializados. Há uma enorme preocupação com o roteiro, em saber como contar uma história, com laboratórios e com a preparação dos atores. Mesmo porque os recursos são escassos e não há tempo a perder.

Premiado, no Sundance Film Festival, como melhor filme latino-americano. Nele, nele a tecnologia do vídeo contribui para aproximar e condensar dois mundos aparentemente distantes, o da periferia e o da burguesia paulistanas. O filme fala de um certo mal-estar da civilização pós-moderna que atinge não apenas os paulistanos, mas a todos os brasileiros que vivem na pele a violência urbana. Se em "Cidade de Deus" e "Carandiru", o Estado e a sociedade civil parecem estar ausentes, ou melhor, omissos, em "O invasor" essa ausência é revelada como cumplicidade e parceria. A lei sugere o filme de Brant, agora, é uma só, e se ela não favorece a cidadania e a democracia, a culpa não é da favela e do governo, somos todos responsáveis. E, efetivamente, como foi demonstrado pela própria realidade, está tudo "dominado".

O mal-estar, entretanto, não é garantido apenas pela atuação convincente de Paulo Miklos, como Anísio, a personagem que sai da favela para atormentar os "patrões" Giba (Alexandre Borges) e Ivan (Marco Ricca), os engenheiros que decidem matar seu sócio. O pesadelo da classe média, aqui, inclui cenários

sombrios – as imagens foram feitas em 16 mm, com filme 800 ASA, e depois tratadas digitalmente, a partir de um processo de passagem da bitola 16 mm para suporte digital e, então, convertidas para 35 mm. A edição em ilha digital permite, entre outras coisas, um rateio de cores.

As externas foram todas realizadas com iluminação natural, para retratar São Paulo como algo “cinza e bruto”. A periferia, em contraste, surge colorida e sedutora. Para completar, a trilha musical predominante é o rap - o canto falado que acompanha e comenta a ação, quase como uma personagem, um narrador em off, composta, entre outros, pelo rapper Sabotage, em parceria com o coletivo musical Instituto e os compositores Rica Amabis e Tejo. Sabotage fez uma ponta e atuou como consultor informal para a criação de Anísio. O filme levou 11 meses para ser concluído e custou R$ 1 milhão, com dinheiro oriundo, principalmente, do Ministério da Cultura, da BR Distribuidora e do Consórcio Europa.

A trama é simples. Dois bem-sucedidos empresários da construção civil (Giba e Ivan) deslocam-se até a periferia para contratar um matador de aluguel. A partir daquele primeiro contato, que é vivenciado como uma espécie de pacto pela dupla, selado em uma farra dentro de um bordel, o matador (Anísio) transforma-se em um dublê de diabo e sai em busca das “almas” que lhe pertencem, tal qual ocorre com o Dorian Grey de Oscar Wilde, transformando a vida dos empresários em um inferno.

Imagens: Filmagens de cena inicial de “O Invasor” com o diretor Beto Brant e os atores Marco Rica e Alexandre Borges.
Fonte: Divulgação/www.oinvasor.com.br

A invasão desta personagem (interpretada por Miklos), na vida dos burgueses, representados pelos engenheiros, é acompanhada pela câmera, com a cumplicidade do espectador, que assiste à trajetória inusitada daquelas personagens, por meio de um método "invasivo" de fotografia e montagem. No primeiro plano-sequência, com câmera na mão e rápidos movimentos de zoom, os dois sócios que contratam o matador avançam para a câmera, encarando o espectador, colocado no lugar do criminoso, do qual não se tem contra - campo,

para combinar a execução do crime. Da mesma forma, na seqüência da descoberta dos corpos, que culmina com a entrada de Anísio na construtora, a câmera “invade” a cena.

O espectador se torna, assim, um intruso, junto com a câmera e acompanha a insegurança e o medo que tomam conta dos personagens, participando da trama, quase como um voyeur. A câmera movimenta-se, como se tivesse vida própria, lembrando o ritmo intencionalmente amador das vídeo - reportagens, feitas pelos repórteres-abelha da extinta TV Mix, da Rede Gazeta, na década de 1990, e os programas da Olhar Eletrônico.

A própria montagem que, ao início, separa os dois mundos, periferia e centro, faz com que, pouco a pouco, eles entrem em contato. Numa das várias seqüências semidocumentais, o matador sai com Marina, de carro, de um bairro nobre, rumo à periferia. Tendo por trilha sonora um rap, os planos, num tom amarelado, se sucedem, em cortes rápidos, pela marginal Pinheiros e, logo, se estendem à periferia, com seus barracos, muros pichados e botecos.

Nessa escalada, ainda em ritmo de rap e videoclipe, bairros nobres e pobres se tornam uma só cidade. Marina, a personagem vampirizada por Miklos, se integra à periferia, com uma docilidade e uma naturalidade que indica pertencerem, ambos, ao mesmo mundo. O diálogo hilariante, entre as duas personagens, fumando maconha, na mansão de Marina, pressupõe afinidades culturais e de comportamento que ignoram as aparentes diferenças sociais. Há uma comunhão explícita, entre as personagens.

O ritmo de videoclipe é a tônica, toda vez que a periferia e o mal-estar tomam conta das imagens. Contudo, a primeira seqüência que expressa esse recurso narrativo é antológica e surge, logo no início, ao grito macabro de “Bem-vindo ao pesadelo da realidade”, letra da música Ninguém presta, na voz do vocalista da banda Tolerância Zero, amarrando as cenas da descoberta dos corpos de Estevão e sua mulher, barbaramente assassinados, às cenas do velório. Os cortes acompanham o ritmo da música, sob uma coloração sombria e azulada, que torna todos os rostos esbranquiçados como os de cadáveres.

Já nas cenas de bares e prostíbulos, o inferno de Ivan, a característica de narrativa em linguagem de videoclipe ganha um ar hipnótico, com granulações que lembram alucinógenos e deixa o espectador, novamente, penetrar na

intimidade das personagens. Assim é, na cena em que Marina atrai uma garota para transar com ela e Anísio, num banheiro, sob o efeito do ecstasy.

No cinema brasileiro, tradicionalmente, a música, quando não era trilha, discreta, apenas para dar um clima ou ambientar uma época, surgia no filme como uma história à parte – havia uma cena que dava à música uma inserção dentro do roteiro, quando não fazia parte da história, caso da maioria das chanchadas da Atlântida que, sempre, tinham um número musical saído do teatro de revista, de Carlos Manga.

O cenário era um show, ou um programa de televisão, como acontece em uma cena de "Absolutamente certo" (1955), primeiro longa-metragem de Anselmo Duarte, quando o apresentador do quizz show que dá nome ao filme apresenta o trio Irakitã em um número musical. Um bar com fundo musical e uma deixa para a entrada da cantora eram um outro recurso usado desde "A estrela sobe" (1974), de Bruno Barreto, até "Cidade oculta"(1986), de Chico Botelho, que tenta transformar a estrela Carla Camurati em diva de cabaré da Boca do Lixo, no centro de São Paulo.

A música não era jamais um recurso narrativo do filme, como ocorre com os musicais americanos, que se valeram da tradição da ópera e foram inspirados pelos musicais da Broadway, como se vê até hoje em realizações como "Chicago", Oscar de 2002, homenagem a Bob Fosse, coreógrafo e cineasta, que realizou "Cabaré"(1972). A música, bem como a dança, são partes constitutivas dos diálogos e contam a história. No cinema nacional, mesmo nas chanchadas, a música tinha de ter um pretexto do roteiro para ser introduzida.

Alguns filmes recentes do chamado Cinema da Retomada vêm utilizando a trilha sonora de uma forma diferenciada. Muitos são taxados de comerciais por utilizarem, como parte da narrativa, uma estética que se convencionou chamar de videoclipe, uma forma indireta de se dizer que conteriam mais vínculos com o formato publicitário, em detrimento de uma linguagem cinematográfica clássica.

Em "O invasor", de Beto Brant, a música deixa de ser incidental para narrar a trama, invadir a cena e alinhavar situações. Há seqüências inteiras, como a final, com o personagem Ivan caminhando pelas ruas da periferia, com uma arma na mão e indo se entregar à polícia, que não teriam o mesmo sentido sem a música Vai explodir, da banda Pavilhão 9, executada na íntegra. Nos trechos em

que a música invade a cena, juntamente com a câmera, enseja-se uma autêntica "estética de videoclipe", com a trama em função da música, antecipando a ação.

Outra cena expressiva desta tendência, no mesmo filme, utiliza o rap hardcore Ninguém presta, do grupo Tolerância Zero, para alinhavar a seqüência de cenas, em que o assassinato, tramado pelos dois sócios, é descoberto pela polícia. A frase "bem - vindo ao pesadelo da realidade" acompanha Ivan, desde o momento em que recebe a notícia por telefone, até o velório, fechando com a "invasão" literal da câmera e da personagem Anísio (Miklos) adentrando a construtora.

Formado por Pé (guitarra), seu irmão Guto (baixo), Mauro (bateria) e Camp (vocais), o quarteto paulista Tolerância Zero surgiu na pequena cidade de Indaiatuba, Grande São Paulo. O som pesado é chamado de neometal. A fita demo da banda recebeu ótimas críticas e os músicos participaram do show Barulho contra a fome, ao lado do Sepultura, Pavilhão 9 e Squaws. Em 1997, o grupo gravou o primeiro disco – Ninguém presta – produzido por Carlo Bartollini (Pavilhão 9, Sepultura, Rumbora e Herbert Vianna) e que contou com as participações de Andreas Kisser, do Sepultura, Rossi e Doze, do Pavilhão Nove, e João Gordo, do Ratos de Porão.

Hip hop também é a cena que dará origem a vários músicos de um outro filme que realizará o mesmo tipo de proeza, integrando som e música como personagens, mas com menos radicalização – trata-se de "Baile perfumado", de Lírio Caldas. A música do grupo Nação Zumbi, Sangue de bairro, cabe em amplos conceitos do que se poderia convencionar como uma estética pós-modernista. Primeiro, na letra, porque trabalha fragmentos do sertão estilhaçado em imagens como candeeiro, corisco, e uma oração de "corpo fechado", sem a menor preocupação de contextualizar uma letra. É ela que abre, literalmente, caminho entre as falésias junto com a câmera, logo na abertura do filme, para dar passagem a Lampião e seu bando, que fogem da polícia.

A trilha sonora do filme "Baile perfumado", que conta com o drum'n bass Angicos, foi produzida por músicos da vanguarda de Pernambuco, como Chico Science, Fred Zero Quatro, Stella Campos, Siba e Lúcio Maia. O pernambucano Chico Science foi uma espécie de visionário musical que revolucionou a música pop brasileira, ao lançar o movimento Mangue Beat.

Em comum, os grupos citados têm, no máximo, a passagem pelo movimento hip hop e a preocupação com uma temática realista nas letras e na atitude, de resto em total consonância com ambos os roteiros dos filmes citados.

A trilha sonora em CDD, assinada por Daniel Rezende, que também já fez trabalhos como DJ, é utilizada de forma convencional e serve para delimitar as mudanças de décadas e períodos do filme. Funcionam como uma grande colagem, com *revival* de sons que animaram a década de 70 – James Brown, Wilson Simonal - e integram qualquer coletânea de sucessos de uma danceteria até os dias de hoje. Em alguns momentos, como o da estória de amor vivida por Cabeleira (Jonathan Haagensen[45]) e Berenice (Roberta Rodrigues) ao som de Cartola em "Preciso me encontrar", dá densidade à trama. O ritmo de videoclipe no filme, na verdade, é basicamente introduzido pela edição de cortes rápidos e pelo tratamento dado às imagens, sobretudo no início do filme, com a cena de perseguição à galinha e a câmera de 360 graus, que leva Buscapé da cena em que se depara com o bando de Zé Pequeno, em colorido de tonalidades azuladas, de volta à sua infância, em tom que lembra sépia, nos anos 60, efeito produzido com recursos de edição.

3.3 Sobre a linguagem de TV e a "estética de videoclipe"

Para a ensaísta norte-americana E. Ann Kaplan, (KAPLAN, 1986), os videoclipes são autênticos ícones do pós-modernismo. Kaplan explica que uma característica básica do pós-modernismo é a emergência de uma consciência descentralizada que embota as categorias tradicionais e questiona instituições estabelecidas. Ao incorporar materiais das mais diversas fontes e períodos históricos, num pastiche caleidoscópico, sem o reconhecimento da origem deste material, a linguagem dos clipes repudiaria concepções lineares de história, rejeitando as distinções convencionais de passado, presente e futuro. Assim, ao colocar no ar a mais ampla diversidade de imagens em ritmo frenético, os clipes

[45] Coincidentemente o ator faz o papel de Cartola em "Noel – O Poeta da Vila", concluído em 206, dirigido por Ricardo Van Steen

estariam, portanto, contribuindo para a experiência descentralizadora do telespectador.

Fredric Jameson, que dedica um longo capítulo de sua obra sobre o pós-modernismo ao vídeo, e suas manifestações correlatas, como a televisão comercial, o vídeo experimental ou vídeo-arte seria o candidato natural à sucessão do cinema e da literatura como emblema de uma nova era. Em "Surrealismo sem inconsciente", Jameson considera o vídeo como a forma de arte por excelência do capitalismo tardio ou pós-moderno, este terceiro estágio do capitalismo.

Em sua análise, as produções de vídeo experimental, que nos permitem estabelecer uma analogia com algumas formas de videoclipe, representariam uma prática cultural vazia de significado, na qual a figura do autor estaria problematizada, e jamais poderia ser classificada como ficcional, mesmo ao fazer uso de estruturas narrativas, por não projetar um tempo ficcional. Já a televisão comercial teria essa aspiração, bem como o cinema.

Na videoarte, até mesmo a percepção de um texto, diferente e singular, teria de ser extraída a partir de um fluxo aleatório, impedindo-se aquilo que foi fundamental para o movimento conhecido como surrealismo – a vivência do desejo, seja por parte dos receptores, ou mesmo sob o prisma da produção coletiva, restando em seu lugar apenas a memória. Assim, a prática delirante substituiria os propósitos libertários. O movimento surrealista, baseado nas teorias de Freud, tinha como opção dar livre trânsito ao inconsciente, como forma de transgressão psicológica e cultural. O surrealismo era transgressor, pois vivenciava a noção de um limite.

Em “O invasor”, o efeito desse tratamento digital das imagens, captadas pela mobilidade de uma câmera 16mm, é obviamente a de uma narrativa não-linear, que resulta num realismo mais próximo da linguagem da televisão, traduzindo o sentimento de presença ao vivo que o veículo simboliza no nosso imaginário, sem jamais perder, no entanto, a noção de conflito. Nas primeiras cenas, a câmera tremida, consagrada pela cobertura jornalística da Segunda Guerra Mundial, e por toda a cobertura política internacional (YORK, 2001), que usaria o Super 8, lançado para uso doméstico, como meio de obter passaporte de turista em países em conflito, surge para denunciar a presença do invasor

Miklos.E nada mais apropriado que o rap e a linguagem de videoclipe para condensar valores radicalmente opostos e espaços que não se relacionam, que transformam o presente num espaço atemporal, permitindo sair de um mundo e entrar no outro sem fraturas expostas.

A articulação das seqüências em que a narrativa se dá em formato de videoclipe com cenas de narrativa clássica, como o diálogo inicial entre os dois sócios no início do filme e, mesmo o enterro, após a descoberta dos corpos, é perfeita, não resvala nunca na apologia do delírio. Aqui, o fluxo inconsciente é emblema de um estado de espírito, explicitando um mundo em crise. A exclusão da personagem Ivan é a de todos nós, apartados de um mundo que não contempla as diferenças.

O uso de locações naturais, e o bar onde os personagens se encontram são reais, com garçons e clientes desempenhando seu próprio papel. Ou seja, mais uma vez, temos práticas do cinema-verdade, documental, mas aplicadas a serviço de um roteiro.

O filme baseou-se em novela de Marçal Aquino, jornalista e autor, entre outros, dos contos que inspiraram, também, os dois primeiros longa - metragens dirigidos por Beto Brant, “Os matadores” (1997) e “Ação entre amigos” (1998), e co-autor de seus respectivos roteiros. E colocado como uma forma politicamente correta de usar a linguagem da publicidade e da televisão, em contraposição a CDD, com quem disputou uma vaga na comissão nacional que indica candidatos ao Oscar.

Foi a primeira vez que um romance ainda em andamento tornou-se roteiro de cinema dentro do cinema nacional, outra prática usual nos Estados Unidos e em outros países. O romance “O invasor” começou a ser escrito ainda em 1997, e ficou na gaveta. Desde o início, entretanto, a câmera subjetiva fazia parte da trama. A idéia era sempre ocultar ao máximo o matador. Miklos foi o último a ser escalado para o elenco. Suas falas, muito próximas ao coloquial falado na periferia paulistana, surgiram graças à colaboração do rapper Sabotage.

Nas reportagens exibidas pela televisão, de modo geral, a descontextualização resultante da ausência da figura do repórter e a utilização da câmera-subjetiva ou câmera-olho têm a função comercial de aproximar o telespectador / consumidor da marca e do entrevistado – o narrador é omitido e a

câmera é subjetiva. Em algumas emissoras segmentadas, caso da MTV, essa característica predomina, e o repórter assume o papel de diretor – pauta, dirige, edita – e é chamado de producer. No video-reportagem dos repórteres-abelha da TV Mix, na Rede Gazeta, essa proposta era levada ao paroxismo, com os abelhudos comandados por Marco Antônio Coelho invadindo elevadores com suas câmeras.

Os cortes rápidos dos programas made in MTV, bem como a utilização de jovens desconhecidos exprimindo-se em fala coloquial, são representativos dessa tendência. No cinema, em muitos casos, ela é propositada, para que o espectador se identifique com uma realidade que, para ele, não é muito agradável, como explica. (BERNADET, 2002)

O roteiro de “O invasor” também passou pelo laboratório do próprio Sundance antes do tratamento final – foram quase cinco ao todo – mas as falas são, em regra, indiciais. O Sundance Institute International Program selecionou 10 projetos para o seu terceiro Laboratório de Roteiristas, um projeto feito em parceria com a RioFilme, realizado em 1999 em Bertioga, no estado de São Paulo.

Brant trabalha muito com o ator, permite que ele incorpore a personagem e crie a partir desta. Por esse motivo, os roteiros da dupla se atêm às situações e à trama propriamente dita, mas admitem alterações em função do andamento das filmagens. Dessa forma, algumas cenas foram improvisadas e não constavam do roteiro original, como a cena no salão da cabeleireira amiga de Anísio. Já outras seguiram estritamente o roteiro, como a cena de Giba e Ivan diante da construtora, quando o segundo se arrepende do contrato firmado e quer romper com o sócio.

O livro, concluído após as filmagens, foi lançado em 2002, e é narrado em primeira pessoa por Ivan, que morre ao final. O que distingue “O invasor” é a capacidade de colocar no mesmo espaço burguesia e proletariado, ricos e pobres, unidos pela mesma cultura, pelos mesmos hábitos e pela mesma trilha sonora.

No contexto internacional, a tendência ao realismo documental é um movimento não-organizado e descentralizado que cresce a cada dia, embora nem sempre a partir de uma mesma postura estética. Pode ser detectada nas

produções do cinema iraniano contemporâneo – “O jarro” (Ebrahim Foruzesh), “A maçã” (Samira Makmalbaf), “Gabbeh” (Mohsen Makmalbaf), ‘Dez” (Abbas Kiarostami) – e em alguns filmes asiáticos, como “Nenhum de nós”, de Zhang Yimou, entre outros. Esses filmes funcionam como contraponto em um mercado cada vez mais dominado por superproduções, expressando uma realidade que não é vista na televisão e que as agências de notícias internacionais ignoram. São, via de regra, produções de países com intensos conflitos sociais. Todas se beneficiam, em maior ou menor grau, das possibilidades de barateamento de custos oferecidas pelas novas tecnologias digitais, e da ilusão de “aqui, agora”, de instantaneidade que o vídeo oferece.

No caso brasileiro, curiosamente, o tema violência é preponderante e a maioria dessas obras acaba assumindo a função de discutir problemas que o telejornalismo brasileiro cuidadosamente evita, como as chacinas na periferia – quando abordadas nunca dão voz aos excluído, sempre à polícia e às autoridades, e que acabam sendo discutidos de forma romanesca em programas dominicais de entretenimento como Domingão do Faustão (Globo) e Domingo Legal (SBT). A premiação do Festival de Gramado de 2003, que deu o Kikito de melhor filme para o longa-metragem “De passagem”, do estreante Ricardo Elias, sobre a periferia paulistana, só confirmou essa tendência.

O filme “O invasor” não chega a ser tributário da tendência realista documental expressa em trabalhos como os de Eduardo Coutinho ou de iranianos como Abas Kiarostami. Sua narrativa é, sem dúvida, a de um thriller policial clássico e, nesse sentido, dialoga mais diretamente com filmes americanos de ação e com CDD. A utilização de atores profissionais como Marco Ricca e o cuidado com os diálogos reafirmam essa vocação, ainda que o improviso, a utilização de cenários naturais, atores não-profissionais e os planos abertos apontem para outras referências. O realismo não-linear e a narrativa sincopada da obra remetem, entretanto, à linguagem narrativa da televisão, mas evitando, cuidadosamente, reproduzir uma de suas piores deformações em tempos de jornalismo global – a de transformar o espetáculo da miséria e da violência em superficialidade e mero entretenimento.

O conceito do que é realismo difere da literatura para o cinema, e mudou ao longo da história. O realismo na literatura, para Lukács, estaria presente

somente na narrativa clássica, pois a presença do herói poderia unir os fragmentos e remeter o sujeito e seu objeto a uma relação social perdida pelo processo de reificação. O romance naturalista “Germinal”, de Emile Zola, seria um exemplo de narrativa que perde essa oportunidade por ser fragmentária e ter como personagem principal, como herói, uma categoria social.

Na modernidade, o conceito de Lukács sobre esse aspecto do que seria o realismo perdeu terreno para o conceito de que é, exatamente, a constatação de que não é possível ter um herói, a narrativa fragmentada, que se delineia a partir de sujeitos coletivos, ou a problematização do sujeito, que permite revelar a forma de funcionamento do sistema. A idéia de humanizar o herói, contextualizar, geralmente funciona para falsear os mecanismos sociais de exclusão, possibilitando, assim, a catarse, a identificação individual do público com a personagem, muitas vezes através de arquétipos e estereótipos.

Em CDD, a personagem principal, Buscapé, funciona como um narrador que introduz a história do conjunto habitacional e de seus habitantes, os verdadeiros protagonistas. No livro, de estrutura mais complexa do que o filme, com várias personagens que se entrelaçam, ele não tem a mesma função. Em alguns filmes mais recentes do cinema nacional, de temática realista – “Bicho-de-Sete Cabeças”, “Cidade de Deus”, “Carandiru”, “O Invasor” –, os argumentos foram baseados em livros-reportagem ou romances que exploram a realidade do país e são, pretensamente, baseados em fatos reais valendo-se disso, para atrair o público. No último filme de Sérgio Bianchi, entretanto, “Quanto Vale ou é por quilo” (2005), o discurso jornalístico se transforma, praticamente, em uma metalinguagem para abordar a realidade, a periferia e os conflitos sociais do país.

No início do cinema nacional, a crônica policial e a sátira política sempre foram fontes de inspiração. A crônica policial alentou as primeiras produções brasileiras de sucesso, e os títulos dos filmes resumem a crônica policial daquele tempo – a professorinha de São Paulo que navalhou o noivo na terça-feira de carnaval é “Tragédia Paulista”; a estória do estrangulador Miguel Trad que esquartejou sua vítima e a despachou dentro da mala, “O Crime da Mala” (Salles Gomes, 1980, p. 32). As trilhas sonoras das produções estrangeiras eram gravadas, mas os filmes brasileiros eram cantados ao vivo. O ponto alto do gênero cantado e falado foram os filmes-revista que faziam paródia do governo .

Já Bianchi, embora sempre preocupado em falar sobre o País e a falência das nossas elites, nunca tinha sido tão contundente e, ao mesmo tempo, tão abrangente, envolvendo personagens da periferia, sonhos de uma classe média em declínio e a elite.

O filme começa como uma narrativa histórica clássica, em pleno Brasil Colônia. Na cena de abertura do filme, Bianchi nos remete a um episódio envolvendo uma negra forra, interpretada por Zezé Motta, e o rapto de seu escravo por um proprietário branco, encarnado por Antônio Abujamra. Decidida a fazer valer um direito seu que fora desrespeitado, a ex-escrava segue os Capitães-do-mato, munida dos papéis que lhe asseguram a posse de seu escravo, legalmente adquirido. O episódio se conclui com seu posterior julgamento e condenação por invasão de propriedade do senhor branco. A cena, congelada, dialoga com a linguagem da televisão moderna. A estrutura narrativa dessas cenas, graças à locução em off comentando o episódio e cortes rápidos, com espaço reduzido para a exploração dramática do personagem, lembra os documentários televisivos.

O episódio, extraído dos autos do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, adaptados para crônicas por Nireu Cavalcanti, é o primeiro de uma série, no interior do filme, que faz uma crítica à beneficência social, às ONG e ao conceito de responsabilidade social das empresas. O discurso da participação e da postura politicamente correta, para o diretor, representa a última palavra em matéria de exploração da mão-de-obra barata e da mais valia.

Apesar de alguma concessão em termos de introduzir cenários realistas, Bianchi foge do modelo herdado pelo neo-realismo italiano, inspiração admitida por Walter Salles em “Central do Brasil”, de 1999 (Salles, Cinemais, nº 9, jan.fev.1998.), ou de interpretações naturalistas obtidas por atores sem experiência anterior, como ocorreu em “Cidade de Deus”, de Fernando Meirelles, de 2002. Antes, os personagens de “Quanto Vale...” são meticulosamente interpretados por atores profissionais, alguns deles de longa trajetória consolidada nos palcos nacionais, como Cláudia Mello, Ariclê Peres, Herson Capri, Miriam Pires. O filme de Bianchi se vale do discurso jornalístico, para apresentar seus personagens e contar uma boa história.

O conto que norteia o roteiro, livremente inspirado por “Pai contra mãe”, de Machado de Assis, entremeado por pequenas crônicas de Nireu Cavalcanti sobre a escravidão, extraídas, como já dissemos, dos autos do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, caracterizam o novo filme do diretor Sérgio Bianchi que, aparentemente, quer revelar as mazelas e contradições de um país em permanente crise de valores. Para cumprir essa função, a narrativa vai se valer de dois recortes temporais: o Século XVIII, com o comércio de escravos em expansão, em que o senhor branco dita as leis - a Casa Grande e a Senzala de Gilberto Freire sem o olhar conciliatório deste - e os tempos atuais, apontando para a virulência da exclusão social e uma Nova Ordem Mundial, em que as organizações não-governamentais desempenhariam um papel, a princípio, complementar ao do Estado, constituindo-se numa alternativa de contra-informação e resistência cultural.

As ONG surgem para preencher a fragilidade do Estado-nação, dentro do capitalismo global, no âmbito social. Com as bênçãos do governo, elas se locupletam com o dinheiro público, o que só contribui para aumentar a já elevada taxa de criminalidade urbana. O seqüestrador, interpretado por Lázaro Ramos, tem a mais absoluta consciência do processo de exclusão social. O Brasil Colônia e o Brasil de Lula, colocados lado a lado e alinhavados por propagandas, reportagens e imagens documentais sugerem, entretanto, que a violência não resulta de uma falha, ou de mera desonestidade, ela é sistêmica.

“Quanto Vale Ou É Por Quilo?” não questiona apenas a falência das instituições, no país atual. Seu discurso analógico coloca o antigo comércio de escravos e a exploração da miséria, pelo marketing social, como imagens separadas que se articulam em uma montagem para dizer que o que vale é o lucro, não importando se esse é obtido com a venda de um escravo ou através de projetos sociais, com orçamentos superfaturados.

O filme, a um primeiro olhar, desenha um painel de duas épocas aparentemente distintas, mas, enfim, semelhantes, na manutenção de um perverso contexto social-econômico, embalado pela corrupção impune, pela violência e pela injustiça social.

No principal episódio do filme, transcorrido no século XVIII, um capitão-do-mato captura uma escrava fugitiva (Arminda) que está grávida. Ao entregá-la de

volta para seu dono, recebe sua recompensa, enquanto a escrava está abortando – episódio extraído de “Pai Contra Mãe”, o conto de Machado -, e a imagem frisada parodia perversamente, o naturalismo cristão de Régis Debret.

Na trama que transcorre nos dias atuais, uma ONG implanta o projeto “Informática na Periferia”, em uma comunidade carente. Arminda, que está empenhada com o projeto, descobre que os computadores foram superfaturados, decide denunciar a situação, e por esse motivo, terá de ser eliminada. Candinho, jovem que está desempregado e com a mulher grávida (interpretada por Leona Cavalli), sonhando com ascensão social, faz de tudo para sobreviver e sustentar a família, acabando por transforma-se em um matador de aluguel que é contratado para matar Arminda.

Alternando as duas épocas, com a utilização dos mesmos atores em situações semelhantes, o diretor oferece vários desfechos para o filme, mostrados em forma de making off. O caos e a perplexidade são aparentes, pois, na verdade, o histérico Bianchi[46], ao disparar sua câmera como uma arma, mira a violência, a ação direta, como a única saída. Num dos finais propostos, Arminda sugere ao matador que se unam para seqüestrar Ricardo Pedrosa (Caco Ciocler). Este final insólito é apenas o mais óbvio. Ao trabalhar com a montagem dialética, nos termos teóricos concebidos por Sergei Einsenstein, contrapondo épocas diferentes e sugerindo situações que se repetem, o filme não sugere, apenas, que tudo se assemelha e que nada se transforma:- ele oferece uma terceira opção e reitera, em linguagem essencialmente cinematográfica, que a ação democrática está esgotada.

Algumas tendências dessa obra podem, também, ser encontradas no filme anterior de Bianchi, “Cronicamente inviável”, de 2002, Um exemplo é a cena em que a personagem burguesa, vivida por Betty Gofman, distribui presentes para duas crianças de rua e fica observando, enquanto as outras crianças se digladiam para tomar os brinquedos, insuficientes, das duas, numa batalha mortal:- evidencia-se o emprego da linguagem do telejornalismo.[47]

---

[46] De acordo com o conceito utilizado por Jean-Claude Bernadet para analisar o curta “Maldita Coincidência”, do mesmo autor.

[47] O roteirista Eduardo Benaim confessou que a inspiração para as cenas, particularmente o documentário que é rodado para a personagem de Cláudia Mello, é da série “Gente que faz”, uma propaganda institucional do Bamerindus. É interessante como a um certo momento, linguagem publicitária e jornalística se confundem.

É a edição em imagens, possibilitada pelo surgimento do videoteipe, que insere a televisão na linguagem do documentarismo, “gênero de produção audiovisual que passou a ter esse nome em 1920. Naquele ano, Roberto Flaherty, norte-americano, contou a história da vida real de uma família de esquimós, no filme `Nanuk o esquimó´ (Port Huton)”. (Lage, 1997, pg 29).

O grande precursor do documentário é o soviético Dziga Vertov, jovem cinegrafista que, em 1920, cria o conceito de cinema-verdade. A experiência fundada por esses pioneiros - a quem se somam o documentarista inglês John Grierson, com “Barcos de Pesca”, em 1929, o alemão Walter Ruttmann, autor de “Berlim, sinfonia de uma metrópole” e de “Melodia do mundo”, lançados respectivamente em 1927 e 1929 e, ainda, os franceses Marc Allegret (Viagem ao Congo, 1926) e Leon Poirrier (O cruzeiro negro,1926) - vai permitir, ao gênero tele - jornalístico, dispor de uma possibilidade muito maior que a do jornalismo gráfico moderno, inspirado pelo construtivismo.

É o conceito de edição formadora do discurso, herdado de Sergei Einsenstein, que se constitui - segundo Nilson Lage, em seu “Linguagem Jornalística”- num pilar do jornalismo contemporâneo, que possibilita o impacto produzido pelo filme de Bianchi. As imagens do Brasil Colônia e do Brasil favelado das ONG e do capitalismo global não estão justapostos para produzir análises de circularidade das idéias, ou promover a percepção de que a história se repete, e sim, para produzir sensações e uma visão do conjunto a partir de fragmentos.

Para Lage, dois princípios orientam o jornalismo moderno: o da edição como formadora do discurso, que descende de Eisenstein e Pudovkin, em que os planos ordenados na montagem é que produzem o tema que o diretor pretende mostrar; e o da prevalência da realidade sobre qualquer construção retórica, herdado de André Bazin, o teórico do neo-realismo italiano. Princípios contraditórios, ambos vão se complementar na articulação do discurso jornalístico moderno.

De qualquer forma, a linguagem que está em jogo é a do cinema, que fragmenta ou estende os planos, seleciona e enquadra imagens, reinventando a realidade.

Mesmo o mais cotidiano dos documentários de televisão não escapa dessa multiplicidade de instâncias significativas: quando inclui depoimentos e gestos de

criaturas, absorve a teatralidade dos relatos e gestos, delimitada pelos padrões de cultura, mas, inevitavelmente, portadora de sentido. (LAGE, 2004)

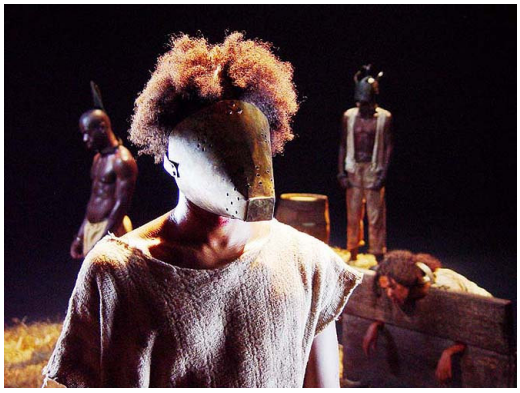
Até a chegada da televisão, o cinema documental era a mídia que cumpria a função jornalística de representação do real. A história dos noticiários audiovisuais começa com a pré-história dos noticiários do cinema. O aparecimento do primeiro jornal em imagens se produziu em 1909, por iniciativa dos irmãos Lumière ou, melhor dito, pela Casa Lumière, que se havia dedicado a registrar, em filmes, acontecimentos de importância histórica como, por exemplo, a coroação do Czar Nicolás II no mês de maio de 1896.

A primeira transmissão feita para a televisão deve-se à BBC, em agosto de 1936, quando o navio de linha Queen Mary atracou em Southampton, Inglaterra. Ninguém, naquela época, via, na televisão, uma mídia potencialmente comercial, o que fez com que o seu desenvolvimento só começasse, efetivamente, na década de 50(YORK, 2001). Essas transmissões, na década de 30, não chegam, portanto, ainda, a desbancar o cinejornalismo, ou os documentários em película, como meios de informação.

A linguagem jornalística moderna está presente na captação de imagens do filme de Bianchi – todos se comportam, o tempo todo, como se tivessem plena condição da presença da câmera e estivessem dando uma entrevista. A mídia é onipresente, onisciente. De uma forma ou de outra – seja na filmagem do comercial, na elaboração do anúncio da ONG ou ainda no sonho delirante de Claudia Mello, que se torna uma empresária de uma ONG e aparece dando uma entrevista -, todos se comportam como se estivessem numa vitrine eletrônica, e a vida real se confunde com a publicidade e a reportagem. A onipresença da câmera, e de seu cineasta, desmascara qualquer noção de objetividade. A postura, dentro da obra do diretor, não é novidade, mas deixa de ser um comentário dentro da narrativa para dar a tônica ao filme.

A justaposição de épocas diferentes, com os mesmos atores e situações, não são as únicas estratégias utilizadas para produzir a noção de um todo. A escrava Arminda e a jovem militante Arminda, encarnadas pela mesma atriz, Anna Carbatti, desfilam pelo filme em cenas oníricas, representando as torturas e os castigos mais comuns infringidos aos escravos que fugiam, como a máscara de flandres.

Em outra cena, crianças negras escolhidas para protagonizar um comercial para a ONG são colocadas com uma canga diante de uma mesa, numa alusão direta à escravidão, que rompe com a noção de épocas em paralelo, construindo uma sincronicidade.



Imagens: “Quanto vale ou é por quilo”?

Fonte: Divulgação/www.quantovaleoueporquilo.com.br

A representação da escravidão e do processo de exclusão social se dá mais por seqüências de representações da idéia de escravidão, com todas as associações e sensações de dor trazidas pelas cenas de tortura, do que por uma seqüência narrativa lógica, com personagens estruturadas.

> A montagem tem um significado realista quando os fragmentos isolados produzem, em justaposição, o quadro geral, a síntese do tema. Isto é, a imagem que incorpora o tema. Passando desta definição para o processo criativo, veremos que este ocorre do seguinte modo. Diante da visão interna, diante da percepção do autor, paira uma determinada imagem, que personifica emocionalmente o tema do autor. A tarefa com a qual ele se defronta é transformar essa imagem em algumas representações parciais básicas que, em sua combinação e justaposição, evocarão na consciência e nos sentimentos do espectador, leitor ou ouvinte a mesma imagem geral inicial que originalmente pairou diante do artista criador (Eisenstein, 1990, pág. 26 e 27).

Ao transformar a encenação da tortura em um emblema da condição de servidão, o filme transcende seu argumento inicial e a questão da condição do

negro na sociedade contemporânea, para falar da exclusão social, em seu sentido mais amplo. A noção de tempo que se constrói, a partir desse recurso, é a do tempo cinematográfico, mas, também, da simultaneidade de ações introduzida pelas novas tecnologias empregadas na pós-produção em meio digital. “Com as novas tecnologias, ampliam-se os recursos para se praticar e desenvolver essas novas formas de realismo, ou, se quisermos, de realidades. O tempo cinematográfico rompe definitivamente seus laços com a noção de continuidade temporal” (MOURÃO, 2002).

A sobreposição de cenas e detalhes no filme - embora o diretor não empregue, com generosidade, todas as possibilidades introduzidas pelas novas tecnologias no processo de pós-produção - traduz a noção de uma outra forma de lidar com a realidade e com o tempo real que desdenham da continuidade narrativa clássica, linear.

As cenas de um comercial da ONG que mostram a periferia de uma forma clássica de nossa tradição documental são ironizadas pela personagem de Herson Capri, que a classifica como sendo uma linguagem ultrapassada. “É preciso ter uma visão mais positiva, quem quer investir em solidariedade tem de ter um retorno”, diz Capri, convencendo o diretor da ONG a produzir um novo comercial, em consonância com os novos tempos, a nova ordem. O documentário realista, execrado por Capri, mostra imagens em PB, ao estilo do cinema-direto, do registro documental da pobreza, que tanto inspirou nossos documentaristas a partir dos anos 60, influenciados inclusive pelo antropólogo e cineasta francês Jean Rouch. Já o documentário produzido pela nova visão, inspirada pelo *Speed World* global, seleciona crianças sorridentes, numa visão da pobreza totalmente estetizada de acordo com s padrões dos anúncios publicitários das grandes marcas.

Em outra cena, a personagem de Ariclê Perez, uma arrogante senhora da elite que possui um delirante programa social, nos moldes de “Cinderela por um dia”, inspirado nos programas televisivos do gênero, explica a uma amiga, Joana Fomm, as vantagens fiscais de se “investir na beneficência social”, e arremata dizendo que vem tentando levar o marido empresário a se modernizar, mas não consegue. Ao final, ela posa literalmente para uma foto ladeada por seus jovens protegidos, que ela costuma levar a passeios em hotéis de luxo. A imagem foi

utilizada para compor o cartaz do filme e não deixa de ser emblemática, ao comentar esses dois conceitos de realidade e de estética cinematográfica que entram em choque, ao longo do filme. O velho realismo cinematográfico se revela na personagem de Ariclê sorrindo para a câmera, ladeada por seus protegidos, em branco e preto, enquanto ao fundo, a favela em panorâmica, se ergue fortemente colorida.

A colagem de gêneros - institucional, histórico, reportagem, publicitário, ensaio – é alinhavada muitas vezes pela narrativa em off, sempre em terceira pessoa, no melhor estilo jornalístico, e também ajuda a compor essa sensação de fragmento, de descontinuidade, de sobreposição em camadas, como os layers produzidos pelos modernos softwares de edição de imagens. O que condiz com o caleidoscópio cultural que representa a própria televisão.

Com relação à questão do realismo, enquanto influência, CDD representa o tom documental do telejornalismo brasileiro atual, fortemente influenciado pelo americano, de trabalhar com as emoções através do sensacionalismo, articulando o seu discurso pela montagem, semelhante a um videoclipe, estruturando uma narrativa não-linear que só não se consuma completamente pela existência de um herói frágil que passeia indiferente, buscando escapar do que seria uma vida dentro daquela comunidade em que não vê perspectiva de inserção. Buscapé usa as fotos para sair daquela vida com a qual não sonhou, a qualquer preço.

Em contrapartida, “Quanto Vale” é totalmente fragmentário, e prefere deixar para o espectador a tarefa de montar o quebra - cabeças, ainda que de forma extremamente facilitada, graças ao recurso de contrapor duas épocas diferentes, e acabar por colocá-las em um mesmo espaço temporal, em algumas cenas. As cenas do filme de Bianchi compõem um todo, mas existem a partir de cada fragmento e são suficientes, autônomas.

CDD é um filme moderno com algumas características pós-modernas, presentes na forma como articula o seu discurso, mas “Quanto Vale...“ é essencialmente pós-moderno. O primeiro é baseado num romance escrito, o que, para muitos pesquisadores da condição pós-moderna, seria suficiente para fazer dele um filme apenas moderno. Sua pós-modernidade, portanto, nada tem a ver com um estilo, mas com a concepção histórica do termo.

O tom documental de CDD é obtido a partir da utilização de cenários naturais, personagens comuns com pouca ou nenhuma experiência teatral, cujos semblantes estão distantes dos rostos produzidos e bem-tratados da televisão, com atores predominantemente negros, fazendo com que a população pobre do país se identifique com eles. Não oferece praticamente nenhuma personagem através de quem o público de classe média se veja representado, exceto por Buscapé, cujos sonhos, em certa medida, refletem os de qualquer jovem das camadas médias urbanas do país, em que pese sua condição. As poucas personagens de classe média do filme, praticamente se confundem com a marginalidade, sendo coniventes com o tráfico e com o movimento, numa alusão que poderia se estender, aliás, à realidade do país.

"Quanto Vale" nem se preocupa em oferecer personagens que estabeleçam essa ponte, ao contrário. O marginal do filme, Dido, interpretado por Lázaro Ramos , tem plena consciência de sua condição social. Seu discurso se confunde, a uma certa altura, ao de um sociólogo. E, dessa forma, o público é induzido a não ter nenhuma piedade do industrial da beneficência social representado por Herson Capri que perde sua orelha num seqüestro comandado por Lázaro.

Em comum com CDD existe a noção do crime organizado como parte constitutiva da sociedade pós-moderna, que só oferece como perspectiva de inclusão social às camadas populares o tráfico de drogas, o roubo, o seqüestro. O crime organizado, contudo, no filme de Bianchi, não engloba apenas as camadas populares. A indústria do ativismo social, que possibilita acesso a financiamentos bancários e renúncia fiscal, é o crime legalmente organizado e praticado por muitas Ong que, aparentemente, estaria contribuindo para o desenvolvimento do cidadão e da democracia.

Da mesma forma, o que possibilita a Dadinho, em CDD, chegar ao topo do tráfico é a compreensão de que é necessário articular uma linha de montagem para o seu negócio. É interessante como a própria gíria do tráfico reconhece esses papéis – o traficante é o "gerente" da "firma", no caso a boca-de-fumo.

Por fim, as características estéticas pós-modernas presentes em CDD são tênues: a sensação de um presente atemporal se coloca pela falta de caracterização de uma época. Exceto pelo GC que fala em anos 60, quando

Buscapé sai da cena em que se depara com o bando de Zé Pequeno, e vai, graças aos recursos de computação gráfica que fazem o garoto girar de volta aos anos 70, o espectador identifica a retroação do tempo graças à mudança de ator, à narração e ao tom sépia das imagens antigas.

Para compor as cenas de baile dos anos 80, em que se passa a ação, temos a trilha de época, elaborada por Daniel Rezende que também é DJ, e mais nada. A noção de deslocamento fica clara, mas a identificação da época precisa, não, uma vez que músicas e roupas dos anos 70, 80, na pós-modernidade, vivem voltando às vitrines de moda, num eterno revival. Afinal, a falta de um gênero específico musical ou de uma invenção que a caracterize também atinge o vestuário.

4 O ESPAÇO AUTORAL NO CINEMA E NA TELEVISÃO

Como já havia mencionado no capítulo III, o cinema de autor no Brasil se desenvolve como um conceito antes político do que propriamente como correspondente de uma determinada metodologia de produção ou a uma estética específica, embora a falta de estrutura e de um mercado voltado para o produto nacional, desde sempre, tenha imposto uma certa limitação de gêneros e recursos narrativos à nossa produção.

A limitação econômica, entretanto, não pode ser a única explicação para a ausência de obras intimistas, experimentais, por exemplo, cuja origem seguramente, é cultural. É comum encontrar a adaptação de romances literários para as telas mesmo em obras emblemáticas do auge do Cinema Novo, como "Vidas Secas" (1964), inspirado na obra homônima de Graciliano Ramos. Nem mesmo num padrão de filmes que pudesse ser atribuído a um determinado diretor – a obra de Nelson Pereira dos Santos é bastante diversificada, de "Memórias do Cárcere" (1984), baseado no mesmo Graciliano, aos experimentais "Como era gostoso o meu francês (1972) e 1971 – "Azyllo muito louco" (1971) baseado em novela de Machado de Assis, passando pelo violento e profético "O amuleto de Ogum" (1975) e chegando aos populares - "Estrada da vida" (1981), que acompanha a jornada da dupla sertaneja Milionário e Zé Rico e "Tenda dos milagres" (1977), baseada no romance homônimo de Jorge Amado.

Pereira é capaz de transitar, com naturalidade, de um pólo a outro, sem deixar uma fórmula que o caracterizasse, como ocorria a Glauber Rocha ou a Walter Hugo Khoury, que chegou a fazer vários filmes com a mesma personagem, Marcelo.

Um dos temores explicitados por Jean-Claude Bernadet sobre o conceito de cinema de autor (Bernadet. 1994) que se popularizou entre nós, a partir da influência dos franceses da Nouvelle Vague e dos Cahiers de Cinéma, era precisamente que ele se transformasse numa fórmula, engessando a criatividade do autor. O conceito de cinema de autor, para designar uma produção totalmente controlada pelo diretor em suas diversas etapas, foi criado, em sua origem, para devolver, de uma certa forma, ao diretor, o status auferido ao escritor, ao

roteirista, ao dono da história, e para assinalar uma oposição ao cinema dos grandes estúdios hollywoodianos, e particularmente, da política – implementada pr tais estúdios - de cessão de direitos autorais - por parte de seus diretores e roteiristas - o que diminuía o controle sobre o produto final e, especialmente, sobre o seu faturamento.

Segundo o conceito de cinema de autor, o diretor-câmera-montador-produtor era a figura consagrada como o grande autor, o grande artista, proprietário de sua arte e não apenas um funcionário de um estúdio. Para Glauber Rocha, no entanto, essa questão ia além, como enfatiza Bernadet, e acaba por eleger temas e enquadramentos mais convenientes a um bom filme de autor. Khoury, por exemplo, era citado por Glauber como diretor isento de injunções comerciais, mas o fato de recusar-se a inserir qualquer preocupação nitidamente social em suas obras desmerecia a qualificação de autor.

> Apesar dessa oposição à indústria, apesar de não ser o cinema um instrumento e sim uma ontologia, o autor precisa desse instrumento para realizar a sua ontologia. Daí a necessidade de encarar o cinema também como instrumento, portanto como indústria. Glauber reencontra aqui a contradição analisada por Maria Rita Galvão: os independentes são contra a indústria, que exerce coerção sobre os cineastas privando-os de sua liberdade; sem indústria, porém, não há como produzir filmes tecnicamente competentes e fazê-los circular; donde o cinema independente precisa apoiar-se numa indústria. O que leva Glauber ao que podemos chamar de um oxímoro: precisamos de uma "indústria do autor", a qual é a síntese dessa nova dialética da história do cinema. Essa imposição do autor e a oposição à indústria nos devolve ao binômio profissional, diretor ou cineasta ou artesão versus autor, num posicionamento evidentemente favorável a este último. (BERNADET, pág. 143,1994).

O termo autor era usado para fazer com que o diretor se igualasse, não apenas a ficcionistas, mas a pintores, poetas, escapando, assim, do estigma do cinema comercial. E a política dos autores no entendimento de Glauber não excluía apenas Khoury ou, eventualmente, Mário Peixoto, mas Hitchcock, Nicholas Ray, John Ford. Esse tipo de visão teve inserção profunda na geração da época e mesmo em alguns realizadores de épocas posteriores. Dentro desse conceito de cinema de autor, o diretor era o produtor, e negociava com o Estado e com o mercado, num papel ambíguo e complexo (SIMIS, 1998).

Para Bernadet, entretanto, o maior inimigo do cinema de autor não é a indústria, e sim o cinema militante, uma postura defendida por argentinos como Fernando Solanas e Octavio Getino no texto “Hacia al tercer cine”, dentro do qual se enquadram os cubanos Santiago Alvarez e Julio Garcia Espinosa, que consideram a própria política de endeusamento do autor como um artifício de fetichização capitalista da mercadoria, visando apenas ao culto da cinefilia como expressão de mitificação dos cineastas. A distinção, diziam esses autores, é política e não uma questão de milhares de dólares. A primeira categoria se refere a um cinema reacionário, colonizador, e estritamente vinculado à ideologia de mercado; o segundo, o de autor, é um avanço, mas corresponde às aspirações das camadas médias, da pequena burguesia niilista, e o terceiro seria um filme que consegue expressar mudanças sociais e uma nova cultura, ligado à cultura nacional, e aos anseios das camadas populares.

O fato é que cinema é uma produção comercial, uma mercadoria. Vários filósofos se preocuparam no passado com a conceituação de autor, inclusive Valéry, citado por Gerard Genette, para quem “toda obra é a obra de muitas coisas além de um autor” e ainda, segundo o próprio Genette “o verdadeiro operário de uma bela obra...não é realmente ninguém”. Já em 1968, Roland Barthes tematizou a questão ao publicar “A Morte do Autor”. O autor, portanto, na acepção inclusive do cineasta, é um conceito que convém à indústria, dá um estilo artístico diferenciado à produção e, portanto, a ela se refere. A questão dos direitos autorais não diz respeito apenas a uma questão estética, mas econômica.

Para este estado de coisas concorre, certamente, a política pública com relação a cinema. Se para o governo provisório de 30 o cinema tinha uma definição política bastante nítida, que vinha se delineando desde a década de 20, com a criação da Embrafilme, em 1969, sob a ditadura do golpe de 1964, ao lado do Concine (Conselho Nacional de Cinema), o governo pode agir de forma centralizada nas atividades comerciais ou industriais relativas ao cinema (SIMIS, 2006), que vêem no Estado esse papel “neutro”, e que de fato, por um lado, amplia as possibilidades de expansão da produção, mas de outro fortaleceu o autor-produtor.

> Quanto à Embrafilme, ela de fato conseguiu fazer com que o cinema nacional aumentasse significativamente seu espaço no mercado ao financiar diversos títulos, ao controlar as bilheterias eficazmente e ao fazer cumprir a obrigatoriedade de exibição de filmes de longa-metragem nacionais, que subiu progressivamente até atingir 140 dias/ano. No entanto, a Embrafilme também fortaleceu a figura do realizador-produtor. Esse cineasta, que podia ser desde um comediante de público certo até um ex-cinemanovista, era parte importante na estratégia comercial, pois fazia as vezes de um blockbuster, mas gerou a política de clientela, sendo um dos fatores que contribuíram significativamente para o fechamento da Embrafilme (CAMPOS, 2003, p. 55). 1 Aliás,embora não tenhamos dados mais precisos, é possível que essa política tenha concentrado a maior parte da produção em poucas empresas, tendência que também se acentuou com a criação do DIP (SIMIS, Cinema e Política Cultural durante a Ditadura e a Democracia, 2006).

O grande fator de identidade entre a ditadura Vargas e a ditadura militar do golpe de 1964, com relação a uma política cinematográfica foi, sem dúvida, a questão do nacionalismo que os unia. Mas no período democrático, após o "desmanche" do Estado promovido pelo governo Collor, que tem seqüência no governo Fernando Henrique Cardoso, essa questão de identidade e da reserva de mercado passa para um segundo plano.

Aparentemente, através de várias iniciativas de co-produção com alguns países, e de iniciativas isoladas como as do Sundance Institute, de Robert Redford, que estabeleceu parcerias com a Rio Filme para laboratórios de roteiros no Brasil – de onde saiu inclusive o roteiro de "Cidade de Deus" e "O Invasor" por exemplo – e da participação das distribuidoras Warner, Sony e Fox na produção, comercialização e distribuição dos filmes nacionais[48], somado à saturação das grandes produções no mercado internacional, parece deixar entrever uma possibilidade de que o capital estrangeiro estaria disposto a investir no produto nacional. De concreto, entretanto, pouco se viu além do próprio estado investindo

[48] Através sobretudo da Medida Provisória 2.228/01, alterada pela Lei 10.454/02, que estabeleceu, entre outras determinações, a criação de um mecanismo de grande importância para o desenvolvimento de conteúdo para TV por Assinatura no Brasil. Esse mecanismo, criado especialmente para o setor de televisão por asinatura, possibilita que programadores internacionais invisitam 3% do valor remetido ao exterior para pagamento de sua programação em co-produções brasileiras independentes. Para fazer uso dos recursos da opção 3% (artigo 39) é necessária a aprovação do projeto pela Ancine. Para isso o produtor independente deve estar registrado na Ancine e apresentar um projeto previamente aprovado pelo programador. A Condecine pode ser utilizada nos seguintes casos: Produção ou co-produção cinematográfica ou videofonográfica independente brasileira de curta, média ou longa metragem; Co-produção de telefilmes; Co-produção de minisséries; Co-produção de programas educativos e culturais (produzidos para primeira exibição em tv aberta ou tv por assinatura e que tenha como tema a cultura brasileira, educação ou meio-ambiente e com no mínimo 95% de suas imagens produzidas no Brasil).

na produção nacional, através de suas empresas, e de parcerias com a Globosat, da Rede Globo, e a HBO[49].

Imagens: à esquerda, Marcos Palmeira como Mandrake, e à direita, Jece Valadão, em seu último papel, o do bicheiro de "Filhos do Carnaval".

Fontes: Divulgação

Foi assim com o projeto do seriado "Mandrake", de oito capítulos(Stivaleti, 2005), baseado em personagem do escritor Rubem Fonseca, estrelado por Marcos Palmeira, e produzido em parceria com a Conspiração, e com "Filhos do Carnaval" (Stivaletti, 2006), dirigido por Cao Hambúrguer, e produzido pela 02. Fernando Meirelles, da 02, anunciou no dia 27 de julho de 2006 aos jornais brasileiros uma parceria com a Universal para produzir filmes nacionais, através de uma joint-venture (Zanin Oricchio, 2006), mas, até o momento, não existe uma confirmação oficial quanto a projetos e em que bases eles serão produzidos, apenas a declaração de Meirelles de que serão destinados ao mercado nacional.

O assunto, entretanto, voltou a render páginas a uma suposta americanização dos filmes nacionais, à identidade nacional e a uma possível desnacionalização de nosso produto. Na matéria, Meirelles chegou a citar a necessidade de abrir mão dos direitos autorais, prática comum na televisão brasileira, mas não muito comum entre os diretores-produtores nacionais.

A discussão sobre possíveis investimentos estrangeiros na área de mídia e entretenimento não é restritiva ao cinema. Quando o artigo 222, que prevê participação de capital estrangeiro nas empresas de radiodifusão e a formação de holdings no País, foi regulamentado, em 2003, esperava-se uma avalanche de compradores. Mas, além do anúncio do Grupo Abril, convertido em holding, de

[49] A HBO, canal de filmes da Warner, Tri-Star e Columbia, é distribuída no Brasil pela ABPTA, z Associação Brasileira de Programadores de Televisão por Assinatura que é o capítulo local da TAP (Television Association of Programmers) associação de programadores de televisão por assinatura sediada em Miami. Fundada em junho de 2001, a ABPTA é uma associação civil sem fins lucrativos que representa os principais canais internacionais: Discovery, ESPN, Fox, HBO Brasil, MGM, Nickelodeon, Turner. Seu principal foco de atuação é na área de negócios e de assuntos legislativos, além de promover a integração e discussão entre seus membros.

sua associação com o grupo estrangeiro Capital Inc, e do acordo entre o SBT e a Televisa, nunca consumado oficialmente, mas visível na programação, nenhuma grande "invasão" aconteceu. Certamente, a qualidade da programação caiu muito, e os enlatados – seriados e sitcoms estrangeiros - dominam a cena. Em vez de incentivar núcleos de produção nacional, as emissoras adquirem franquias dos grandes grupos.

4.1 A problematização da autoria na obra cinematográfica

A pós-produção em meio digital, e mesmo a captação direta em digital permitem um domínio maior do processo de montagem, ao mesmo tempo em que retiram o peso de certas funções (p. ex. a de iluminador). Assim, de uma certa forma, fragmenta-se o processo de autoria, pois o diretor não tem de, necessariamente, participar de todas as etapas e a função de editor de imagens ganha relevo, no conceito de autoria. Tal fato não leva, necessariamente, à perda de controle do resultado final deste processo, mas facilita a introdução do conceito de trabalho de equipe e, até mesmo, da relativização do papel do diretor, enfatizando o do produtor, caso seja esse o propósito. Um maior controle da metodologia de produção se impõe, caso se deseje preservar uma certa unidade estética ou mesmo criar uma marca (franquia), como foi o caso, por exemplo, de ficções seriadas como "Cidade dos Homens", agora convertido em filme.

O relevo do papel da produção na obra cinematográfica contemporânea chega a colocar em xeque a autoria do diretor. Em "O autor no cinema" (1994), Jean-Claude Bernadet elabora um estudo comparativo entre o cinema nacional e o francês que problematiza esse tema. No apêndice de sua obra, citando artigo de Gore Vidal, "Quem faz o cinema", de 1976, Bernadet tece algumas considerações sobre a questão:

> O diretor era rei até 1927, quando o advento do falado o tornou secundário, até dispensável, em relação ao escritor do roteiro. São os técnicos que, coletiva ou individualmente, realizam o trabalho do diretor. Mas sem roteiro escrito, não há filme. A polêmica não é recente e Vidal não a renova. E, na situação atual – dominada pelos agentes – nem mesmo o roteirista é criador do filme (Bernadet, 1976, p.185).

No caso da produção nacional, que é objeto de nossa análise, o papel do diretor e do produtor ainda se confundem, em larga medida, uma vez que boa parte da produção brasileira foi, ao longo de sua existência mais recente, produzida graças ao apoio do Estado. Entretanto, na pós-modernidade, com a pós-produção em meio digital, e até mesmo a captação, caso de filmes como "Contra Todos" (2006), já se faz notar o peso da produção e dos técnicos no resultado estético do filme, mais visível em casos como os de "Minha Alma" (2000), "Palace 2", "Cidade de Deus", e "Cidade dos Homens"[4], todos tributários da mesma linguagem, da mesma estética, reunindo autores diferentes. A metodologia de trabalho, e a produção, que se confundem quase com o roteiro – como ocorre nos documentários – é que garantem o resultado final, e não a direção ou a edição.

Contribuem para essa formação de imagens a própria tecnologia empregada no processo de pós-produção e, sem dúvida, o fato de que essa produção não se dá mais nos moldes do cinema de autor - uma referência para os cineastas do Cinema Novo, herdada da Nouvelle Vague francesa – o diretor era o autor do roteiro, e muitas vezes empunhava a própria câmera e ajudava na montagem. Ainda que as produtoras brasileiras pertençam aos diretores, o que faz do diretor um dublê de produtor e cineasta, - uma função que no atual *star system* americano se encontra nas mãos dos grandes atores de cachês milionários [50]– a noção de trabalho de equipe saiu da esfera do diretor, autor do roteiro e produtor.

No cinema, desde a década de 70, o surgimento do vídeo como linguagem narrativa está associado à contra-informação da TV. Cineastas como Antonioni e Coppola vão fazer uso dessa nova tecnologia em alguns de seus trabalhos, mas é com Jean-Luc Goddard que o vídeo ganha destaque, sobretudo em trabalhos onde ele mescla película e vídeo. A espessura da imagem videográfica permite que ela seja trabalhada de várias formas, diferentemente da película. Por esse motivo, ela constituiria uma nova retórica e não simplesmente uma nova

[50] Tema da matéria "Hollywood faz filmes sobre agente da KGB"São Paulo, quarta-feira, 17 de janeiro de 2007. Um dos projetos, bancados pela produtora de Johnny Depp, será oferecido à Warner.

linguagem, assim como uma forma de realismo mais próxima à realidade vivida, assemelhada às imagens da televisão ao vivo.

O encadeamento dessas imagens a serviço de uma canção, certamente, como ocorre num videoclipe, possui uma conotação muito diferente de um documentário. A realidade no videoclipe é emblemática do real, e nem se propõe a substituí-lo. Sua atualidade e a forma quase casual com que elas se associam, entretanto, conferem a esse material uma capacidade de comunicação que o jornalismo "oficial" das redes e, até mesmo, alguns filmes parecem ter perdido.

A maior parte das produtoras, citadas nos capítulos anteriores, trabalhou, em algum momento, com esse formato. Embora, aparentemente, sem uma conexão maior, as imagens do vídeo do Racionais MC, "Diário de um detento", de Maurício Eça e Marcelo Corpani - que conquistou um troféu dentro do VMB - lembram, muito, a fotografia de "Carandiru", o filme, que lembra o documentário de Paulo Sacramente "Prisioneiro das Grades de Ferro". A co-diretora de Cidade de Deus, Kátia Lund, admite que percebeu, ao participar de um clipe para Michael Jackson em 1996, no Rio de Janeiro, que "tudo o que se via das favelas nas telas era mentira", e decidiu retratar esse mundo que se desenvolve em paralelo com a riqueza das grandes metrópoles, mas que só atrai quando a violência dos tiroteios incomoda.

Quando o filme que fez com Fernando Meirelles foi indicado a quatro Oscars em 2003, (melhor diretor, melhor fotografia, melhor montagem - ou edição - e melhor roteiro adaptado), desbancando "Carandiru", que nem chegou a ser indicado, seu nome como co-diretora ficou fora da indicação, conforme contrato acertado com Meirelles. Não por acaso, como marco de internacionalização dentro do processo de globalização no país, "Cidade de Deus" assinalou, também. a introdução dos conflitos dessas novas formas de produção, no cenário nacional, aos moldes dos grandes estúdios. Apesar de ter sido prejudicada por esse acordo, até mesmo financeiramente, conforme declarou em entrevista[51], Lund acredita que desde o videoclipe "A minha alma" a linguagem de "Cidade de Deus " já existia", o que pode ser facilmente comprovado assistindo a essas produções, e ainda às produções do Núcleo de Cinema do Nós do Morro.

[51] "Não sou boa para os negócios", acessado na sexta-feira, 27 de fevereiro de 2004, 16h21, AFP

Seu compromisso com esse mundo ignorado e temido foi desde então aprofundado, em "Notícias de uma guerra particular" (1999), co-dirigido com João Moreira Salles, e na primeira experiência com Meirelles, Palace II (2001), curta-metragem produzido para o programa "Brava Gente", da Rede Globo, que ganhou prêmios em vários festivais internacionais e é considerado um "ensaio" de Cidade de Deus. Em "Notícias de uma guerra particular", ela entrevistou traficantes, moradores e policiais, tendo o filme sido considerado irreverente, por questionar a eficácia da repressão. Além disso, Moreira Salles teve de cumprir pena por ter contratado o traficante Marcinho VP como consultor, ato que lhe valeu uma denúncia de cumplicidade com o crime (DINES, 2000), e estabeleceu uma polêmica sobre as relações entre intelectuais e a criminalidade que agitou a mídia brasileira por semanas.

Ao contrário de Meirelles, que vê nos cineastas Jorge Bodansky e Ken Loach inspirações sobre o fazer cinema, conforme assinalado no capítulo II, Lund (AFP, 2004), reconhece, em sua formação, a influência do neo-realismo italiano e de filmes como "A batalha de Argel", de Gillo Pontecorvo, e de "Pixote - A Lei do Mais Fraco", de Héctor Babenco. A diretora brasileira, entretanto, acabou obtendo reconhecimento internacional com o filme e com a minissérie "Cidade dos Homens"[52], sendo convidada, a partir daí, a participar de um projeto cinematográfico internacional, intitulado "All The Invisible Children" (Cineweb, 2004). Produzido pelos italianos Chiara Tilesi e Stefano Veneruso, ao lado da atriz Maria Grazia Cucinotta (a estrela de "O Carteiro e o Poeta"), o empreendimento rendeu um longa-metragem de ficção, com sete segmentos, cada um deles dirigido por um cineasta de um país diferente e todos versando sobre temas

[52] A série "Cidade dos Homens", de Kátia Lund, ganhou por unanimidade, o prêmio de melhor série internacional do Festival Internacional de Cinema e Televisão "Tout Ecran", em Genebra, em 2004. "Através de duas crianças das favelas do Rio de Janeiro, a série reproduz com humor, emoção e criatividade todos os aspectos da cidade moderna", disse o presidente do Festival, Leo Kaneman, ao divulgar a lista de premiados da mostra. "Cidade dos Homens", da produtora e diretora Kátia Lund, está em sua terceira temporada e é um relato da vida de dois jovens negros nas favelas do Rio de Janeiro.
Este festival, que antecipa o que os telespectadores verão a partir de 2005 em muitas redes de televisão do mundo, também contou com a participação de dois filmes latino-americanos. O festival "Tout Ecran", que em 2005 será realizado de 30 de outubro a 6 de novembro, homenageou o cineasta britânico Stephen Frears, diretor de filmes como "Minha Adorável Lavanderia" (1985), "Ligações Perigosas" (1988), "Mary Reilly" (1996) e "Alta Fidelidade" (2000), entre outros.

ligados às crianças. A iniciativa teve o apoio da Unicef e do Fundo para Alimentação Mundial da ONU[53].

O segmento dirigido por Lund, produzido pela Kate produções e pela Gullane Filmes, tem como personagens Bilu e João, dois pequenos catadores de papel. A história descreve um dia na vida dessas duas crianças que lutam pela sobrevivência, nas ruas de São Paulo, catando papéis, madeira e metais que as pessoas jogam fora. Vera Fernandes, a Bilu, e João Francisco Anawake de Freitas, o João, não possuíam experiência anterior como atores. O roteiro mostra a maneira como a dupla enfrenta essa árdua jornada de trabalho incerto, sem família ou proteção, encarando todos os riscos do mundo adulto, sem perder de vista a perspectiva lúdica do universo infantil, um tema, aliás, recorrente em todos os outros curtas do projeto.

Imagem: a diretora Kátia Lund entre os atores de João e Bilu, no episódio de "Crianças Invisíveis" (2006)
Fonte: Divulgação

O interessante, entretanto, é constatar que a importância da produtora e do sistema de produção e de distribuição parece ter mais eficácia sobre o resultado final das imagens do que a questão da direção. Os livros, por sua vez, servem apenas como referência e argumento para a maioria desses filmes, dotados de uma forte narrativa audiovisual, com diálogos claramente improvisados a partir da linguagem das ruas e da personalidade dos atores. A verdadeira inspiração está nas imagens e no universo audiovisual. Nada mais natural que muitos desses filmes sejam antecedidos por documentários, muitas vezes se confundam com eles e mais, sejam cobrados a colocar a "realidade", o

[53] Os demais diretores já escolhidos para o projeto foram John Woo (Hong Kong); Ridley Scott e sua filha, Jordan Scott (Inglaterra); Mehdi Charef (África); Emir Kusturica (Sérvia-Montenegro); Stefano Veneruso (Itália). As filmagens começaram em julho de 2004 e devem se estender até junho de 2005, cabendo a distribuição internacional do filme à Adriana Chiesa Enterprises (Itália). Segundo a produtora Chiara Tilesi, o orçamento final da produção ainda está sendo fechado. O lucro obtido pelas vendas e exibição internacionais deste filme serão totalmente comprometidos em benefício de crianças em todo mundo através da Unicef.

que na verdade nunca se cumpre totalmente, uma vez que são muito mais naturalistas do que realistas.

Na verdade, a montagem tem mais importância sobre o resultado final dos documentários "O Prisioneiro das Grades de ferro" e "Ônibus 174", do que quem captou as imagens e de que forma. Ambos nada têm a ver com a proposta radical de Eduardo Coutinho em "Babilônia 2000", por exemplo, de criar a sensação de uma gravação praticamente em tempo real.

É interessante notar que existe um reconhecimento de verossimilhança em cenas de "O Prisioneiro da Grade de Ferro", de Paulo Sacramento, que se passa no Carandiru após o massacre, no período anterior à desativação do presídio, e utiliza imagens colhidas pelos próprios detentos em uma oficina de vídeo, com as imagens de "Diário de um Detento", o videoclipe dos Racionais sobre o Carandiru, e o filme de Babenco. O primeiro investe no caráter documental, apoiando-se nas entrevistas com os detentos, que usam muitas vezes a câmera, a exemplo das produções iniciais de Eduardo Coutinho. O filme se apóia em algumas cenas realistas, que incluem a ex-chacrete Rita Cadillac, interpretando a si própria, mas não consegue perder o tom romântico e algo piegas de Babenco com o casal homossexual vivido por CamiloGero/Rodrigo Santoro, numa história altamente inverossímil, que tem por único objetivo humanizar a vida do presídio, dar aos personagens alguma singularidade, o que lhe retira o caráter político e social. O videoclipe, em branco e preto, é mais radical nos enquadramentos e no uso das cores e não poupa ninguém, a exemplo da própria letra, que assume o ponto de vista do detento. O estilo é mais documental do que o do documentário de Paulo Sacramento.

Do ponto de vista legal, os donos do filme são o diretor, o autor do argumento, da trilha sonora e o produtor. O filme é uma obra coletiva, portanto, não estabelece quem vai ter os créditos, mas desde que seja possível destacar as participações individuais. Se o diretor acumula a função de produtor, presume-se que seja ele o verdadeiro autor, no cinema.

Para os franceses da Nouvelle Vague, intelectuais que se aglutinavam em torno da revista Cahiers de Cinéma, que se transformaria num pólo de cineastas, a questão da autoria se convertia, de certa forma, àquela proposta no dicionário – não é a um pintor que se refere e, sim, a um escritor. O autor, portanto, é um

termo que alude à criação literária. Não por acaso a famosa crítica Pauline Kael se insurge quanto ao "método francês" explicitado pela política de autores, expressa, por eles, em forma de manifesto. Para ela, que considerava impossível Orson Welles ter escrito o roteiro de "Citizen Kane", o verdadeiro dono da história era o roteirista Manckiewcz, e Welles não passava de um *métteur en scène.* Na verdade, a formação literária da maioria desses realizadores – Louis Malle, François Truffaut – era, também, a sua maior angústia, uma vez que encontrar a linguagem cinematográfica significava, antes de mais nada, "trair" a literária, ou a criação audiovisual seria basicamente comprometida. Consta que Goddard teria tido um artigo recusado por Andrés Bazin, o diretor da revista, por se distanciar muito do estilo literário, que era avesso realmente ao cineasta e sua obra.

Mas autor, para eles, é, também, a expressão do interior, do eu, quase um diário íntimo, o que parece inimaginável, para uma produção norte-americana, que segue um estilo oposto, e para qualquer filme que se apóie num enredo ou num espetáculo.:- filmar suas próprias reflexões sobre a vida e a morte.

Encontrar a matriz de um filme, sua estrutura básica, normalmente virtualizada desde o primeiro filme, condição *sine qua no*n para qualificar o surgimento de um novo autor, também parece fundamental a esse tipo de crítica. A obsessão por um tema, da mesma forma, é condicionante, ainda que se observe que, sem as virtudes técnicas exigidas de um diretor, essas atribuições não seriam suficientes. Não seria, no entanto, a identificação de uma estrutura comum da mesma gênese que a criação de uma fórmula, de um modelo, de uma marca? (BERNADET, 1994). Falar em toque Hitchcock é identificar uma marca, uma mesma forma de fazer filmes diferentes.

Por outro lado, não há como negar que toda criação intelectual exige uma reflexão solitária, totalmente contrária à idéia da produção em equipe. E aceitar essa condição implica certamente negar ao cinema a condição de arte. Daí talvez a questão insistente dos intelectuais franceses, na defesa de uma política de autor, sobretudo dos críticos de cinema reunidos em torno da Cahiers du Cinema, do autor que dirige, escreve o roteiro, empunha a câmera, participa ativamente de todo o processo de produção, aos moldes do autor na literatura, rechaçando a idéia de uma produção em escala industrial, que implicaria metodologia.

De qualquer forma, o papel da produção no cinema, por exemplo, parece determinar a autoria ou uma certa homogeneização de procedimentos. A grande tendência, entre os astros hollywoodianos, atualmente, é abrir sua própria produtora e terceirizar seus serviços para os grandes estúdios, a fim de manter um certo controle sobre a mercadoria final e sobre o seu faturamento. Os músicos, como a cantora Madonna, possuem sua própria gravadora.

Uma vez que os equipamentos, surgidos a partir dos anos 60, e a possibilidade de utilizar, na televisão, videoteipe e técnicas de edição, antes destinadas apenas ao cinema, trouxeram um certo diálogo entre cinema e discurso jornalístico, ao menos dentro da categoria documental, é inevitável o surgimento de slogans como “uma câmera na mão, uma idéia na cabeça”, atribuída ao Cinema Novo, para designar uma produção voltada para as ruas e para os movimentos sociais.

> A apropriação que o cinema de autor faz da câmara na mão própria à reportagem é um traço estilístico dos cinemas novos dos anos 60, de Godard ao underground norte-americano; no Brasil, ela assume a condição de elemento característico que permeia todo um percurso do cinema. Traço forte do CN, ela é redefinida nas experiências de Bressane e Sganzerla, retomada no cinema rústico de Candeias: está presente na comédia que dialoga com a chanchada, de Macunaíma a “Quando o Carnaval Chegar”, no Novo Cinema Popular de Nelson Pereira dos Santos (O Amuleto de Ogum/74), nos filmes de Bodansky e Orlando Senna, e é encontrável até mesmo no policial de Babenco. A câmara na mão explodiu no cinema brasileiro em “Os Cafajestes”, de Ruy Guerra (62), para dele não mais sair, consagrando fotógrafos como Dib Lufti – quem não se admira da movimentação de “O Desafio” e “Terra em Transe?” -, Afonso Beato e outros, marcando ao longo dos anos a própria dramaturgia do cinema brasileiro (XAVIER et alli, pág.13, O Desafio do Cinema – A política do Estado e a Política dos Autores, 1984).

A agilidade da câmera na mão e a sofisticação dos processos de pós-edição acentuaram e facilitaram o processo de produção, sobretudo do vídeo, nos anos 80, mas não o acesso da maioria da população a estes resultados. No cinema, o documentário curta-metragem sempre foi visto apenas como um entretenimento antes do longa-metragem de ficção, na televisão esse formato nunca mais encontrou respaldo após o Globo Repórter e continua a existir apenas dentro de alguns projetos isolados, como o DOC TV da TV Cultura. E a televisão a cabo só chegaria ao país em 1990, o que dificultou, inclusive, a possível

influência dos novos realizadores, como o próprio Meirelles, dentro da Olhar Eletrônico, a poder interferir na qualidade do que era visto na televisão.

Não há dúvida, entretanto, que essa linguagem influenciou o cinema, o que pode ser conferido no processo de abertura política, a partir de filmes que mesclam o gênero policial ao político e ao entretenimento, criando a categoria filme policial-político de entretenimento, denominação usada por Ismail Xavier para designar filmes como “Lúcio Flávio, Passageiro da Agonia” (77), “A Rainha Diaba” , de Antônio Fontoura, 77, primeira versão da história de Madame Satã, para as telas.

A questão da definição dos gêneros no cinema brasileiro chegou a mereceu um artigo na Revista Cinema, em 1973, escrito por José Mário Ortiz Ramos. Para ele, o policial, por exemplo, aparecia sempre com a roupagem de filme denúncia, mais precisamente em função da patrulha ideológica imposta pela definição de um cinema de autor, essencialmente contrária a uma política de gêneros, mais adequada a um produto comercial sem méritos artísticos e de qualidade.

Esse conceito vem do famoso texto de Adorno que introduz pela primeira vez o conceito de indústria cultural, “A Indústria Cultural, o iluminismo como mistificação de Massas”, anterior à televisão, em que o filósofo analisa as soap operas, a música e o cinema.

> A unidade despreconcebida da indústria cultural atesta a unidade – em formação – da política. Distinções enfáticas, como entre filmes de classes A e B, ou entre estórias em revistas a preços diversificados, não são fundadas na realidade, quanto, antes, servem para classificar e organizar os consumidores a fim de padronizá-los. Para todos, alguma coisa é prevista a fim de que nenhum possa escapar; as diferenças vêm cunhadas e difundidas artificialmente. O fato de oferecer ao público uma hierarquia de qualidades em série, serve somente à quantificação mais completa (LIMA, pág 162, 1969).

Se formos avaliar critérios de classificação como a que foi feita ao filme de Pete Greenaway, “O Cozinheiro, o Ladrão, a mulher e seu amante” (The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover, 1989), que entrou no Brasil classificado como comédia, somos obrigados a concordar com Adorno.

A verdade é que, ao longo de sua história, a expressão filme nacional sempre funcionou como um gênero à parte, o que pode ser conferido ainda hoje nas prateleiras das principais vídeolocadoras do país. Ao lado dos gêneros convencionais, criados a partir das estruturas narrativas clássicas de teatro, também presentes nas telenovelas, como drama, comédia, terror, ficção científica, aventura, figura a prateleira de Cinema Nacional, ou simplesmente Nacional, onde se encontram documentários, curtas de ficção, longa-metragens, empilhados sem distinção de gênero. Essa exclusão é, também, de mercado, portanto, nasce no próprio país.

Quando um filme é lançado no Exterior, entretanto, fatalmente essa distinção se perde em função da identidade de mercado, que classifica o filme de acordo com as exigências do segmento. Essas classificações, naturalmente, como já afirmava Adorno, não possuem grande função além de classificar o produto filme em segmentos para atingir o público-alvo a que se destinam, resultando, na maioria das vezes, em pura estratégia de marketing.

Afinal, quem é imprescindível para que o filme exista? Certamente são essenciais as funções do roteirista, do produtor, do diretor e do editor de imagens, este último com uma redefinição de importância e funções dentro da pós-produção em meio digital. Com os avanços tecnológicos, o editor de imagens poderia mesmo inserir novas cenas, finalizar um filme com uma facilidade que o montador de outrora jamais sonharia. Cenas absolutamente mal filmadas, com problemas de luz, falhas de cenário, podem ser facilmente refeitas no computador. O roteirista tem de estar presente já na fase de pré-produção, pode acompanhar a equipe ao longo da filmagem, e certamente, deve participar da pós-produção quando pode ser chamado para participar da costura da narrativa.

O conflito sempre existiu, mas na pós-modernidade vai ganhando contornos distintos, e trazendo para a cinematografia nacional debates que ela desconhecia, mas que se iniciaram nos Estados Unidos já durante a formação de Hollywood (SABADIN, 2000), quando os produtores se deslocam para a Califórnia, fugindo dos impostos e do controle exercido sobre as salas por Thomas Edison. À medida que os estúdios vão se estabilizando, roubam atores e dramaturgos do teatro, pois no cinema os profissionais são pagos por mês e não por peça, o que deixa o sindicato dos autores, o WGA – Writers Guild of América

(Associação de Roteiristas Americanos) em maus lençóis, pois todos aceitam abrir mão de direitos autorais[54].

A política de cinema de autor consagrou, no Brasil, a figura do produtor-diretor-roteirista-montador e câmera. A industrialização coloca em cena grandes equipes com funções definidas – os roteiristas brasileiros acabam de criar sua associação. Os conflitos se sucedem. Primeiro foi Lund e Meirelles, um conflito que somente veio a público por ocasião da indicação ao Oscar. Lund ficou de fora da indicação, por questões alegadas de restrições contratuais.

Recentemente, a polêmica voltou a se colocar com a disputa, desta vez judicial, entre o diretor Karim Ainouz e sua amiga e colaboradora[55], a socióloga Simone Oliveira, reivindicando a autoria do argumento de "O Céu de Suely" (2006). O argumento, segundo ela, teria sido de sua autoria, o que foi comprovado pela existência de um curta-metragem anterior, "A Rifa", assinado também por ela, que, no longa - metragem, estrelado por Hermila Borba e vencedor de vários prêmios, como o Festival de Havana de 2006, mereceu apenas um agradecimento. As dez cópias de "O Céu de Suely" serão modificadas para que a socióloga Simone Oliveira Lima apareça como co-autora do argumento (idéia central do filme). Karim Aïnouz, diretor do longa - metragem, anunciou um acordo com ela. No novo crédito, o argumento passa a ser assinado por Simone, Maurício Zacharias e Aïnouz.e não mais apenas pelos dois últimos.[56] Este tipo de polêmica seria impensável para a geração que cresceu com o conceito de cinema de autor, em que o diretor dirigia, fazia o roteiro e muitas vezes montava o filme.

Na história, Hermila, que adota o nome de Suely, uma jovem pernambucana, retorna de São Paulo à sua terra natal, Icatu, no interior de Pernambuco, por ter sido abandonada, com um filho, pelo marido, também da mesma cidade. Sem dinheiro e sem perspectivas, ela decide rifar uma "noite no paraíso" para juntar dinheiro, poder ajudar a família, e ir embora tentar a sorte em outro lugar. A rifa, para Hermila-Suely, é a alternativa encontrada para,

[54] Fundada em 1933, por 10 autores, a associação teve como primeira presidente, em 1933, Frances Marion, uma das melhores amigas da atriz Mary Pickford. O registro de um roteiro pode ser feito online, por cerca de US$ 20.

[55] 15/12/2006 - 10h25 , Karim Aïnouz recua e cede crédito em "O Céu de Suely" , MÁRIO MAGALHÃES da Folha de S.Paulo, no Rio

[56] http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u66927.shtml

paradoxalmente, fugir da prostituição. Abandonada pelo seu homem, ou seja, com a honra “manchada”, ela vê na rifa uma forma de satisfazer a moral provinciana local, sem se prostituir completamente.

O tom documental do filme beira o realismo naturalista de outros filmes contemporâneos, alguns deles roteirizados pelo próprio Ainouz, como “Cinema, Aspirinas e Urubus” (2005): a personagem de Hermila Borba desfila por postos de gasolina de beira de estrada, figurantes se mesclam a atores, os diálogos muitas vezes resultam incompreensíveis.

Antes do início das filmagens, Ainouz fez com que os atores passassem a se vestir como os personagens, abandonando seu guarda-roupa original, e a viver no cenário das locações. O resultado, bastante diferente do seu filme de estréia, “Madame Satã” (2002), fez com que a produção se alinhasse, de certa forma,a outras que relatam exclusão social e que optam pelo tom documental.

4.2 Os donos da história na televisão

No nosso cinema, que sempre primou pela figura do diretor-produtor, como foi visto anteriormente, a questão da autoria vem se deslocando para roteiristas e até editores de imagens. Na televisão, ela não incorpora os pressupostos do cinema, particularmente no terreno da ficção seriada, em que o papel do roteirista é fundamental e não pode ser colocada nos moldes do cinema: – nas telenovelas, durante meses, é o autor quem levanta a trama. O autor de telenovelas trabalha com uma pequena equipe, e, dependendo da audiência, pode mudar os rumos da história. O diretor tem um papel secundário. Além disso, a televisão brasileira se destacou das demais latino-americanas ao credenciar o roteirista como autor (Nogueira, 2003). Gilberto Braga, por exemplo, desempenha o papel de roteirista-produtor: escala o diretor com quem quer trabalhar, os atores e interfere no até no papel da trilha sonora, com direito a veto. Gloria Perez, na novela América, exibida, em 2005, pela Rede Globo, se indispôs com os rumos dados à sua trama por Jayme Monjardim, e o diretor foi substituído[57], no primeiro mês da novela.

[57] 17/04/2005 - 09h30, Com saída do diretor, "América" vive crise, por Daniel Castro, olunista da Folha de S. Paulo.

A ascensão do gênero novela urbana, um melodrama atualizado que acabou por constituir-se numa autêntica crônica urbana, discutindo novos comportamentos, acompanhou a trajetória de Gilberto Braga, “O Dono do Mundo”, e alçou os roteiristas a verdadeiros ícones. Quando “Cobras e Lagartos” vai ao ar, o público sabe que está assistindo a mais uma novela de Carlos Lombardi, um roteirista que coloca em seus roteiros extensas rubricas detalhando como gostaria que fosse feita a cena, e que utiliza referências de filmes para ilustrar suas idéias. Manoel Carlos, o Maneco, sempre escreve papéis para Regina Duarte, e na telenovela “Páginas da Vida”, ela teve uma nova Helena para interpretar – coincidência ou não, ela já fez outras personagens do autor, com o mesmo nome.

Ainda assim, pela própria duração, com interferências da audiência, com o patrocinador influenciando os rumos da trama e até a morte das personagens, o controle do autor-roteirista não é completo. É nas minisséries e na ficção seriada que esse poder vai se colocar de forma diferenciada. As minisséries, pela sua própria condição de produção, permitem um maior controle de qualidade e de concisão. As ficções seriadas, por serem justamente compostas por episódios que não são independentes, e cujas personagens atravessam a série com histórias que se entrelaçam, permitem um maior domínio do roteirista, e até mesmo dos direitos autorais. As personagens Acerola e Laranjinha, de Cidade dos Homens, são criação de Bráulio Mantovani., baseados no livro “Cidade de Deus”, de Paulo Lins. Embora os episódios da série tenham sido escritos por vários roteiristas, como Regina Casé, Newton Cannito, Eduardo Benaim, Jorge Furtado, George Moura, a cada episódio, as personagens são creditadas a Mantovani.

O seriado “Cidade dos Homens” deu origem a um filme, com lançamento previsto para agosto de 2007, que mostra os garotos já adultos, e seu roteiro é assinado por Bráulio Mantovani, o mesmo de Palace II e CDD, mas com direção de Paulo Morelli, sócio de Meirelles, na O2 e companheiro desde os tempos da Olhar Eletrônico. Morelli foi o diretor de um dos vídeos mais aclamados da produtora, então especializada em documentários e reportagens, como a que gerou o documentário “Do outro lado da sua casa” (1986), que abordava o universo cotidiano de um grupo de mendigos que dormem na rua, sem nenhuma tentativa de estereotipá-los. No vídeo, a uma certa altura, os indigentes impõem

seu próprio discurso e um deles sai, de microfone em punho, a entrevistar seus parceiros. Seus dois longa-metragens anteriores, entretanto, não tiveram grande repercussão: “Viva Voz” (2003) e “O Preço da Paz” (2004)[58]. Morelli também assinou roteiros e direção de alguns episódios de “Cidade dos Homens”.

Para muitos pesquisadores da linguagem televisiva, a ficção seriada é um típico produto criado pela televisão e só faz sentido dentro dela. Na verdade, ela vem do cinema, que na era pré-televisão não só substituía os telejornais, na função de informar, com os cine - jornais como o Canal 100, de Carlos Niemeyer, como também criava produtos, normalmente dentro do gênero de aventura, voltados para o público juvenil, para serem exibidos em cinemas. Eram filmes em episódios, exibidos semanalmente nas salas de cinema, com um roteiro completo. A cada episódio, um pequeno clipe informava ao telespectador o que havia ocorrido até ali, de modo que o desconhecimento do episódio anterior não se convertia em impedimento para o entendimento da história. Cada episódio terminava com cenas do próximo. As *soap operas*, que foram criadas pelo rádio, e tinham essa denominação em função dos comerciantes – a Colgate-Palmolive e a Procter and Gamble - serem ligados à indústria de cosméticos e shampoos, também possuíam estrutura semelhante. As mais antigas sempre terminavam com “cenas dos próximos capítulos”.

O conceito de uma história seriada, na verdade, remete aos folhetins, publicados inicialmente nos jornais em capítulos, como uma forma de popularização da literatura. Os folhetins literários acabaram por popularizar os romances entre os leitores no mundo todo. A verdade é que a edição de um livro era uma empreitada de luxo, o mercado editorial no século XIX era muito menor do que o atual. No Brasil, os livros são introduzidos pela família real portuguesa, que, fugindo do exército de Napoleão, vem buscar refúgio na colônia[59], naquele episódio tão cruelmente retratado no filme de Carla Camurati, “Carlota Joaquina”, cujo sucesso inspirou, mais tarde, uma minissérie nos mesmos moldes, “Os

[58] Este último, na verdade, começou a ser rodado em 1999, e levou 4 anos para ser finalizado.
[59] No Brasil, a Imprensa surge em 1808, quando passou a circular, em 1º de junho, o "Correio Braziliense", editado em Londres por Hipólito José da Costa Pereira Furtado de Mendonça. Até 1999 o Dia da Imprensa era comemorado em 10 de setembro, em referência ao jornal "Gazeta do Rio de Janeiro", que também passou a circular em 1808, com a chegada da Família Real ao Brasil, fugida da invasão napoleônica na Península Ibérica. D. João VI aporta na Bahia e assina a Carta Régia abrindo os portos brasileiros às nações amigas, criando também o jornal oficial da Corte. Até 1808 eram proibidas a impressão e a circulação de qualquer tipo de jornal ou livro no Brasil. http://www.piratininga.org.br/artigos/2004/01/araujo-jornalpequeno.html

quintos dos infernos", minissérie escrita por Carlos Lombardi e dirigida por Wolf Maya, exibida pela Rede Globo.

> Diante da incompetência brasileira em resolver o problema do analfabetismo é interessante revisitar a história da imprensa, no século XIX, que se confunde com a própria história da leitura e da ascensão do povo à cultura letrada. Quando o desenvolvimento industrial tornou possível o aumento das tiragens dos jornais, havia na Europa e nos Estados Unidos, uma forte pressão popular das gerações recentemente alfabetizadas, ávidas por leitura. A publicação de obras literárias integrou uma grande camada da população no círculo de leitores. Já no Brasil, o jornalismo literário, apesar de ter tido importante papel cultural, nunca chegou a representar uma penetração de fato no seio de uma sociedade mais vasta (ARNT, Héris, Jornalismo e ficção: as narrativas do cotidiano,ISSN 1806-0498, ano II | nº 3 | dez 2004).

Na segunda metade do século XIX, os regimes europeus dão início a um processo de alfabetização da população urbana, para formar mão de obra mais eficiente para as novas funções criadas pela revolução industrial. Os jornais vão ter um papel fundamental neste esforço, suprindo as necessidades culturais dos novos consumidores. O livro ainda era muito caro para os assalariados, e o jornal vai ocupar esse espaço publicando folhetins, romances e contos.

O editor do jornal francês La Presse, Emile Girardin, foi quem primeiro compreendeu a necessidade de cultura do mercado, e convidou escritores para trabalharem em seu jornal. O fenômeno se expandiu por toda Europa, e chegou também ao Brasil. Alguns jornais populares franceses chegaram a publicar seis folhetins ao mesmo tempo. Esses folhetins eram traduzidos e reproduzidos pela imprensa de todo o mundo, num fenômeno de massificação cultural global.

O Brasil não ficou fora deste movimento, publicando as obras francesas. O fenômeno era de tal amplitude que Machado de Assis chegou a afirmar que escrever folhetins e continuar brasileiro era difícil. Machado passou boa parte da vida escrevendo e traduzindo para os jornais, uma vez que o conteúdo jornalístico da época era produzido em francês, inclusive os romances.

Mark Twain, outro grande escritor de folhetins, passou por todos os setores de um jornal, sem falar em Honorée de Balzac que escreveu toda a sua obra em forma de folhetim. Charles Dickens publicou seus romances em forma de capítulos, bem como sir Arthur Conan Doyle, o criador de Sherlock Holmes – tema de uma das primeiras ficções seriadas -, e os brasileiros Machado de Assis, José de Alencar. Dickens e Assis eram ainda jornalistas, Dickens cobria o

parlamento inglês, enquanto Machado de Assis cobria o Senado. Esse era o caso da maioria dos escritores da época, e certamente a forma como ganhavam a vida influenciou suas obras. Júlio Verne também publicou sua obra nos jornais. Dickens deve ter extraído da cobertura política o horror pelas elites, que certamente concorreu para que ele criasse o pequeno órfão Oliver Twist, emblema do fenômeno da delinqüência provocada pelas condições precárias da aristocrática sociedade inglesa.

Mas não foi a literatura propriamente que inspirou os primeiros serials. No cinema, a ficção seriada adquiriu conotação própria se diferenciando dos melodramas representados pelas *soap operas*, baseados em estruturas narrativas clássicas. Os filmes seriados americanos, os primeiros *serials*, eram histórias ,fantásticas e misteriosas e suas personagens eram extraídas, também, das Histórias em Quadrinhos, os comics. A produção seriada de ficção no cinema passou por dois grandes momentos: os filmes da era muda e os do cinema falado. Os *serials* eram mostrados na era muda muitas vezes antes do filme principal, e seus segmentos eram chamados de capítulos ou episódios. Em geral, eram filmes de 12 a 15 episódios. Ao final de cada episódio, havia sempre um problema a ser resolvido, com alguma personagem em perigo, que ficava para o próximo capítulo, mantendo o telespectador preso. E para que todo mundo acompanhasse, algumas cenas do anterior eram reprisadas ao início, como já vimos.

> O filme de um rolo *(single reel film*) tornara-se o produto padrão na indústria por causa da crença de que o publico não teria paciência para assistir a um filme mais longo do que 10 minutos. Os primeiros filmes de dois, três, quatro e até cinco rolos foram primeiramente exibidos em rolos separados, ou seja, um rolo por semana em seqüência. A peculiaridade deste sistema, aliás, preparou o terreno para o advento dos seriados (serials), filmes nos quais a trama continuava em outros episódios, terminando cada qual com um lance de suspense (MATTOS, 2006, pág 28).

O filme de múltiplos rolos (*multireel film*), mais tarde chamado de *featur*e, palavra que lembrava espetáculos de vaudeville para designar a atração principal, e de special quando se referia a filmes de mais de sete rolos, só começou a

ganhar aceitação quando Adolph Zukor trouxe o filme francês de quatro rolos La Reine Elizabeth, estrelado pela famosa Sara Bernhardt, de 1912, dirigido por Henri Desfontaines e Louis Mercanton.

Os *serials* antecediam normalmente os *features*, e foi assim por muito tempo. A maioria dos *serials* era de westerns, os filmes de faroeste, gênero criado pelo cinema americano, porque eram os de produção mais barata. Havia, ainda, a ficção científica, aventuras na selva. Flash Gordon pertence a esse período. A grande estrela americana dessa era, entretanto, foi Pearl White, estrela dos *serials* "The Perils of Pauline" (Os Perigos de Paulina, 1914, 20 episódios), e "The Exploits of Elaine" (14 episódios, 1914), produzidos por Pathé Frères. Outras estrelas foram Ruth Roland, Marin Sais, Ann Little e Helen Holmes. Os mais populares seriados foram estrelados por mulheres. Helen Holmes faria "The Hazards of Helen", pela Kalem Studios, com 119 episódios. dos quais ela protagonizou 48, sendo substituída nos demais por Helen Gibson.

Outros estúdios se notabilizaram nessa época, como a Vitagraph, Warner Bros., Fox, e Universal. Diversas produtoras independentes produziram westerns, como a Mascot Pictures. Tarzan rendeu quatro episódios. A Europa também teve seus seriados. "Judex" foi título de uma série francesa de 1916 criada por Louis Feuillade e Arthur Bernède e era o nome de um misterioso defensor cujos trajes lembravam os do Sombra (Shadow), dos quadrinhos norte-americanos. Era especializado em disfarces – "Judex" em latim quer dizer juiz.

Feuillade já tinha realizado duas outras séries, "Fantômes" (1913, episódios 1 e 2, e 1914, episódios 3,4 e 5) e "Les Vampires", produzido pela Gaumont (1915-1916, dez episódios), sobre crimes. Judex tinha 12 capítulos e foi interpretado por um grande ídolo francês, René Cresté, e a mocinha da trama, Diana, era interpretada por Musidora, artista que era a vilã Irma Vep de "Les Vampires". O filme foi concluído em 1914, mas a Primeira Guerra Mundial postergou seu lançamento para 1916. O filme teve um remake na era falada, em 1959, feito por Georges Franju.

Com a chegada do som, produzir ficções seriadas, que eram a grande receita dos independentes, se tornou mais caro. Com a Depressão econômica, as pequenas produtoras, que produziam os s*erials*, faliram e ficaram fora do mercado. Restaram a Mascot Pictures e a Universal, que era na verdade uma

falsa independente (Mattos, 2006). As cinco grandes companhias eram a Loew´s, com seu estúdio MGM (Metro-Goldwin Mayer), Paramount, Warner Bros, Fox (20th Century-Fox após 1935) e a RKO. Elas produziam seus próprios filmes, distribuíam e exibiam em suas salas de cinema. Em torno delas, giravam três companhias de porte médio,que não possuíam circuito exibidor: a Universal, a Columbia e a United Artists, sendo que a última funcionava como distribuidora de filmes independentes de elite.

A Columbia decidiu investir no segmento, contratando os independentes Weiss Brothers. Isso se deu em 1937, provavelmente pelo sucesso da Universal com Flash Gordon, o primeiro seriado a ser exibido na Broadway. E veio a criação da Republic Pictures, que absorveu a Mascot Pictures., a única efetivamente pequena O mercado de *serials* ficou nas mãos de três companhias: Universal Columbia and Republic, sendo a última uma liderança no setor. Eles passaram a produzir *serials* de 15 episódios, cada uma delas pelo menos 4 por ano.

Em 1946, Universal reuniu duas unidades, a de serials e a de produções de filmes B, criando o seu departamento Universal-International Pictures. A produção seria afetada, entretanto, pelos seriados de televisão, que passaram a ocupar essa fatia de mercado em meados de 50, e pelas sitcoms.

Alguns destes filmes foram “O Fantasma” (The Phantom) com Tom Tyler, 15 episódios, 1943, Columbia; O Morcego (The Batman) com Lewis Wilson e Douglas Croft, 15 episódios, 1943, Colúmbia; A sombra do Terror (The Shadow), Victor Jory, da Columbia, 1940; Flash Gordon no Planeta Marte (Flash Gordon's Trip to Mars) com Buster Crabbe, 15 episódios, 1938, Universal; Flash Gordon no Planeta Mongo (Flash Gordon), com Buster Crabbe, 13 episódios, 1936, Universal; As Aventuras do Capitão Marvel (The Adventures of Captain Marvel), com Tom Tyler, 12 episódios, 1941, Republic; Marte Invade a Terra (The Purple Monster strikes), com Roy Barcroft, 15 episódios, 1945, Republic; Super-Homem (The Superman) Kirk Alyn e Noel Neill, 1948, Columbia; Dick Tracy, com Ralph Byrd, 1937, 15 episódios, Republic; O Besouro Verde (The Green Hornet), com Gordon Jones e Keye Luke, 13 episódios, 1939.

Os telefilmes seriados surgiram a partir dessa linguagem cinematográfica, mas a discussão sobre a existência de uma linguagem narrativa específica para a televisão nunca esteve tão em voga, em paralelo com o impacto das novas

tecnologias nas formas narrativas cinematográficas, e na confluência das duas linguagens diante da digitalização. De qualquer forma, é evidente que a serialização é mais característica da grade televisiva, certamente porque funciona como um modelo industrial e tem um fluxo continuo.

> A necessidade de alimentar com material audiovisual uma programação ininterrupta teria exigido da televisão a adoção de modelos de produção em larga escala, onde a serialização e a repetição infinita do mesmo protótipo constituem a regra. Com isso, é possível produzir um número bastante elevado de programas deferentes, utilizando sempre os mesmos atores, os mesmos cenários, o mesmo figurino e uma única situação dramática. Enquanto produtos como o livro, o filme e o disco de música são concebidos como unidades mais ou menos independentes, que demoram um tempo relativamente longo para serem produzidos, o programa de televisão é concebido como um sintagma-padrão, que repete o seu modelo básico ao longo de um certo tempo, com variações maiores ou menores. O fato mesmo da programação televisual como um todo constituir um fluxo ininterrupto de material audiovisual, transmitido todas as horas do dia e todos os dias da semana, aliado ainda ao fato de que uma boa parte da programação é constituída de material ao vivo, que não pode ser editado posteriormente, exigem velocidade e racionalização da produção (MACHADO, 1999, pág. 153).

Já o cineasta e roteirista Jorge Furtado, um dos autores a fazer parte do núcleo da Globo que integra a produção de Cidade dos Homens, acredita que as diferenças se dão mais por conta das limitações de temática e censura que a televisão, como um sistema que entra livremente na casa das pessoas, impondo sua presença. Sem dúvida, os enquadramentos feitos para a televisão levam em conta uma tela menor, o que favorece a "estética do videoclipe", com muitos recortes, um ritmo rápido, a articulação do discurso a partir das imagens, mais do que das falas dos atores. Isto também favorece as histórias independentes, o que, de uma certa forma, está presente até mesmo nas telenovelas, que oferecem uma leitura a partir de cada episódio, ainda que as personagens e tramas se relacionem.

As novas tecnologias sempre trouxeram discussões polêmicas a respeito da qualidade do produto e do estado da arte. O advento do cinema falado levou muitos intelectuais a vaticinarem o fim do cinema, dentre eles, o poeta Vinícius de Moraes, que fazia crítica de cinema. Num primeiro momento, a nova tecnologia, de fato, causou baixas inestimáveis. O grande galã Rodolfo Valentino perdeu o posto, em função de sua voz, inadequada para um artista que simbolizava a

masculinidade nas telas. Quando o VHS doméstico surge, o que coincide com o fechamento das salas de rua, no mundo inteiro, acalorados debates davam conta do fim do cinema, e do aumento dos filmes de estética publicitária, com zooms, cortes rápidos, closes, muito mais adequado às telas menores, ao estilo Blow-UP (Michelangelo Antonioni, 1966), em detrimento do cinema de longas panorâmicas como as de “Dersu Uzala” (Akira Kurosawa, 1985). Mas ambas as tendências continuam presentes, ainda que os home theaters constituam, sem dúvida, uma elitização.

A existência de uma narrativa específica da televisão não é uma unanimidade. A fragmentação da linguagem a partir do veículo não se dá apenas pelas origens do material exibido, mas também depende das condições de exibição e da formação da grade televisiva que, por si só, cria o caleidoscópio cultural (KAPLAN, 1986) que reúne materiais de procedências diversas, de diferentes contextos, num aqui e agora que representa uma espécie de presente atemporal, sem a preocupação de historicizar esse conteúdo – o pastiche, uma das características do pós-modernismo.

> A fragmentação própria do veículo (pausas e interrupções para chamadas noticiosas, comerciais), o ambiente de recepção – a casa – que permite uma série de ações simultâneas ao ato de assistir, o zapping são interferências que provocam mudanças na linguagem comprovando seu hibridismo natural. Segundo Hoineff (2001), em A nova televisão, mudanças ainda mais radicais estão por vir e afetarão a linguagem da TV: a televisão não organizará mais o tempo do público e sim será organizada por ele, o espectador dirá ao seu receptor o que quer ver, no momento em que quiser.(A presença do humor nos seriados: aproximações com A Grande Família e A Diarista, Marly Camargo de Barros Vidal e Jane Aparecida Marques, 2006).

Na ficção seriada, entretanto, esta fragmentação não elimina o conceito de tempo autoral, no sentido a que vai se referir Jameson quando conceitua, por exemplo, alguns vídeos da vídeo - arte, em “Surrealismo sem inconsciente” e, por similaridade, o videoclipe. A música seria, no videoclipe, para muitos, o roteiro, mas um roteiro sem tempo ficcional.

A lei do Direito Autoral dá um tratamento genérico a essa questão. O artigo 9610 de 1998 diz que o filme é uma obra coletiva, mas as participações individuais devem ser contempladas. Pela lei, são autores o diretor, o autor do

argumento, da trilha sonora e o produtor. Os direitos podem ser de ordem patrimonial – produção, edição, reprodução, distribuição, divulgação – e moral – a paternidade da obra, que é do diretor.

Existe ainda o direito ao arrependimento. Ele é contemplado na medida em que o autor se proponha a ressarcir a editora de seus custos, caso deseje retirar seu nomes dos créditos e a obra de circulação. Praticamente, ele não existe no cinema, pela própria dificuldade de retirar de circulação o produto. No entanto, no caso de Karim Ainouz, citado no começo deste capítulo, as cópias que não mencionavam Simone Dias como autora do argumento foram retiradas de circulação.

Nos países anglo-saxônicos (EUA, Inglaterra, Canadá), a figura do autor-roteirista foi praticamente eliminada. A cessão de direitos autorais não é considerada fator relevante num processo. A autoria pode ser creditada à pessoa jurídica, portanto a empresa que produziu o cartaz, o filme, é naturalmente autora da idéia. O que existe, no caso do autor-roteirista é um contrato estipulando a remuneração e um percentual, no caso de a personagem se tornar uma marca, um boneco. Enfim, o que importa é a obra.

No Brasil, há uma cessão de direitos que é assinada normalmente no contrato. Nela, o autor tem direito a crédito, mas se o diretor levar a personagem para um outro roteirista, a não ser que exista uma cláusula contratual estipulando uma remuneração, o autor não tem direito a mais nada exceto o crédito. Bráulio Mantovani criou as personagens Acerola e Laranjinha, baseadas no romance “Cidade de Deus”. No seriado “Cidade dos Homens”, as personagens são creditadas a ele, embora ele não tenha escrito nenhum episódio da série.

Essas situações são novas no Brasil. Prova disso é que a criação de uma associação específica do segmento, a Autores de Cinema, que reúne 25 roteiristas brasileiros como Eduardo Benaim, Di Moretti, Bráulio Mantovani, Newton Cannito e está ativa desde meados de 2006[60].

Nos Estados Unidos, é normal um roteirista escrever um roteiro e sair vendendo como free-lance, em vez de ficar esperando ser chamado para escrever, o que gera vários conflitos, como mostra, de maneira sarcástica, o filme

[60]Em 2000 foi criada a ARTV - Associação de Roteiristas de Televisão, Cinema e outras mídias, a partir de um grupo de autores de televisão, sobretudo da Rede Globo. http://www.artv.art.br/

“The Player”, de Robert Altman. No Brasil, praticamente nenhum filme discute a questão, e a rara exceção é o curta-metragem de Paulo Halm, “Biu”, em que o roteirista discute com o diretor-produtor Fábio Assunção, um yuppie, como deve ser o filme – enquanto o primeiro quer fazer um filme realista com bons atores, o outro sonha com uma produção global, cheia de pessoas bonitas e sem miséria. Em meio a isso, Biu, o faxineiro da empresa, sonha em se tornar astro e acaba vítima de seu sonho.

No Brasil, o roteirista é chamado na pré-produção e muitas vezes só é convocado muito tempo depois. Não é comum o autor participar das filmagens e ter acesso à edição das imagens, a não ser que ocorra algum problema. Esta é uma das reivindicações da recém-criada associação de autores.

Outra reivindicação é que expressão desenvolvimento e criação do roteiro conste dos termos dos editais da área. Normalmente a menção é feita ao projeto, mesmo quando o concurso é de roteiros, e sempre eles vêm acompanhados da exigência de apresentar uma produtora.

Muitas vezes, o roteirista pode ser chamado no 1º Tratamento, e depois ser substituído por outro. Nessa situação, ele pode recorrer, caso não se sinta representado no resultado final, que é o filme, exigindo a retirada dos créditos.

As novas tecnologias e o desaparecimento do suporte material do filme, que vem ocorrendo pela possibilidade de captação de imagens digitais, a exemplo do que ocorre na fotografia, que não tem mais o negativo, não deve afetar a política de autor. No filme, essa questão é diferente, uma vez que se trata, sempre, de obra artística, mesmo quando de caráter documental.

4.3 A era das franquias e o cinema digital

A produção que dá início à grande era das franquias, no cinema é a trilogia “Star Wars”, de George Lucas, que se inicia em 1977. A partir dela, retomar os personagens dos comics foi um desdobramento quase natural, uma vez que algumas dessas HQs já funcionavam como revistas. No Brasil, o primeiro produto a ter sua marca licenciada, mas que já funcionava como uma franquia foi a revista Pato Donald, licenciada pela Disney, para a Editora Abril, em 1950. A marca Pato Donald era licenciada, mas redatores e desenhistas eram brasileiros e as

histórias eram produzidas aqui, não eram simples traduções. Não por acaso, o primeiro canal de televisão totalmente franqueado foi a marca MTV, trazida pelo mesmo Grupo Abril, atualmente uma holding.

O franchising é uma das estratégias de crescimento que contribuiu para a expansão dos negócios no mundo globalizado, ao lado da invenção da WEB em 1990 por Tim Bernes-Lee. A estratégia foi adotada, nos últimos anos, por empresas detentoras de marcas de prestígio, para capturar nichos de mercado na maior cobertura geográfica possível. No sistema de franquias, são os franqueados que aportam recursos na montagem de suas unidades, enquanto o franqueador investe na montagem de uma estrutura de suporte e isso as tornou populares. As empresas franqueadoras têm uma grande atratividade financeira, com taxas de retorno bastante elevadas, além de permitir, ao franqueador uma consolidação territorial mais rápida, comparando-se ao que se conseguiria através de uma rede própria.

A conquista permanente de novos mercados é uma necessidade da maioria das empresas mundiais sob a globalização. O processo de fortalecimento de uma marca, também conhecida como branding, é essencial para a maturidade desse processo. A franquia garante a quem investe um retorno, mas garante ao franqueador que o seu franqueado tenha condições de oferecer uma contrapartida. Foi através do sistema de franchising que marcas como McDonald´s, Lacoste, Boticário se tornaram bem-sucedidas não apenas nos países onde nasceram, mas no mundo inteiro. Podemos entender então, que o franchising é uma forma de replicar ou clonar o sucesso de um negócio estabelecido e bem-sucedido, e uma estratégia de venda e de distribuição de produtos e serviços, através da qual a empresa franqueadora permite o acesso de franqueados a uma marca, a uma tecnologia operacional e a um modelo de gestão de negócio, em troca de pagamentos periódicos e de contribuição eficaz dos franqueados para melhoria contínua do sistema.

O sistema de franchising teve sua origem em meados do século XIX, nos Estados Unidos, no ano de 1862. Nesta data a I.M. Singer & Co., fabricante de máquinas de costura, já concedia o direito de uso de sua marca e de comercialização de seus produtos para comerciantes independentes.

Com o tempo, empresas como a General Motors e Coca-Cola adotaram o sistema de franquias como uma forma de se fazer negócios e crescer, ocupando mercados - a finalidade da GM era expandir a sua rede de revendas de automóveis e a da Coca era garantir o engarrafamento e uma distribuição mais abrangente de seus produtos, utilizando terceiros nesse processo.

A partir do século XX, após a 2ª. Guerra Mundial, o sistema de franquias iniciou o seu grande "boom" nos Estados Unidos. Em 1955 todo esse movimento culminou com o aparecimento do McDonald´s, até hoje uma das maiores referências do mercado de franquias no mundo. Sua fama contribuiu para criar o termo mcdonaldização da cultura para se referir à franquia e licenciamento na indústria cultural.

No Brasil, como já vimos, o mercado editorial traz a marca Disney em 1950. Mas dentro do sistema de prestação de serviços, as escolas de inglês (Yazigy e CCAA) foram os grandes responsáveis pela introdução do sistema de franquia, no início dos anos 60, no Brasil. A partir daí, o sistema de franchising evoluiu bastante, com a fundação da Associação Brasileira de Franchising, em meados dos anos 80 e a entrada em vigor da Lei da Franquia no. 8.955/04, em 15 de dezembro de 1994.

O conceito de franquia, desde o seu surgimento, até a globalização mudou muito. Hoje, além da licença de uso de marca, o franqueador repassa know how operacional a toda a sua rede, prestando serviços de assessoria e acompanhando de perto o dia-a-dia das operações dos franqueados. É assim com o McDonalds, em que os franqueados têm até mesmo de freqüentar um curso interno de um ano para poderem franquear, foi assim no caso da implantação da MTV no Brasil. Um dos grandes diferenciais das franquias sob a globalização é que atualmente as marcas são criadas para serem comercializadas e franqueadas, não existe mais o conceito de uma marca que vai se fortalecendo para, então, ser franqueada:- elas já nascem como um projeto de expansão.

Maurício de Souza, que foi um dos desenhistas dos produtos Disney, na Editora Abril, foi o primeiro a traduzir esse conceito para o mercado editorial com sua própria criação, a Turma da Mônica. Maurício comercializava suas tiras desde 1959. Em 1964, iniciou uma parceria com a Folha de S.Paulo e produziu o

suplemento infantil "Folhinha" por duas décadas. A personagem Mônica, então distribuída para 200 jornais, foi uma famosa garota-propaganda da Cica, quando foi lançada a primeira revista da Mônica, pela Editora Abril, em 1970, vendendo 200 mil exemplares. Agora, o primeiro filme da franquia está sendo produzido pela Diler Associados, produtora, (parceira da Globo Filmes nos filmes de Didi e Xuxa). O mercado de franquias brasileiras, na indústria nacional, sempre atrelada às marcas estrangeiras, é incipiente, embora as condições para que ele exista estejam criadas. Certamente, os mesmos problemas que dificultam a expansão de uma Rede Globo no Exterior concorrem para que, no cinema, o processo seja lento – o mercado de exibição e distribuição é dominado pela indústria norte-americana.

Quando foi lançado em 1977, o filme da franquia Star Wars “Guerra nas Estrelas - Uma Nova Esperança” (Star Wars Episode IV: A New H) foi um marco por vários motivos. Ele começou pelo quarto episódio da série – foram, ao todo, sete episódios -, e representou um grande avanço nos efeitos especiais, criando uma nova estética da ficção científica – o sucesso de “O Império Contra-Ataca” (The Empire strikes back, Episode V, 1980) e O Retorno de Jedi (1983) só vieram reforçar esses avanços. Foram sete episódios: A New Hope, 1977, The Empire Strikes Back May 21, 1980 , Return of the Jedi, 1983, The Phantom Menace, 1999, Attack of the Clones, 16, 2002, Revenge of the Sith, 2005.

Depois da trilogia, barulhos de explosão ou fogo se alastrando em pleno espaço sideral se tornaram comuns. As batalhas espaciais entre as naves rebeldes e imperiais viraram quase que imediatamente cenas clássicas na história da sétima arte. Com o lançamento de “Episódio II - O Ataque dos Clones”, George Lucas revolucionou novamente por ter sido o primeiro filme inteiramente "filmado" com uma câmara digital, aposentando literalmente a película (o filme) em suas produções, tornando o processo de fazer filmes muito mais barato. O recurso, que sempre foi utilizado por produções alternativas, passou a ser usado nos blockbusters. Para o público brasileiro que ainda não tinha salas digitalizadas, um processo que se iniciou mais recentemente, como pudemos ver no primeiro capítulo, essa mudança passou desapercebida, mesmo porque hoje a qualidade do cinema digital é praticamente a mesma da película.

Para a indústria de Hollywood, significou uma mudança radical[61]. O filme digital é armazenado numa espécie de disco rígido (HD) parecido com o que se tem em computador. Com isso, o material pode sair direto do set de filmagem para a sala de edição. As distribuidoras não precisam mais gastar dinheiro fazendo cópias do filme para enviá-las mundo afora. Basta enviá-los por satélite ou por fibra ótica diretamente para as salas de exibição. Significa também que os estúdios terão matrizes de seus filmes que não perderão qualidade nunca e ainda reduzirão o espaço necessário para armazená-las. Em Hollywood, esse advento vem sendo comparado à inclusão da fala no cinema em 1927.

> Mas a evolução da edição eletrônica não se deve somente à indústria de equipamentos. Os próprios realizadores estão dando um forte empurrão: George Lucas, Oliver Stone, Jim Cameron, Steven Sonderbergh, Caroll Ballard, Bernardo Bertolucci, Francis Ford Coppola e muitos outros fizeram experiências de edição com diferentes sistemas eletrônicos. No sano s80, Lucas chegou a se tornar ele próprio um pioneiro com seus inovador sistema EditDroid. E, apesar de não criar um equipamento comercializável, Francis Ford Coppola vem defendendo e utilizando a edição eletrônica desde meados da década de 1970 até hoje. O interesse dos realizadores está mais voltado para o aumento da velocidade e, mais significativamente, para a multiplicação das opções de criação do que para a redução de custos (MURCH, Walter, Num piscar de olhos, 2004, pág 93)

Esse projeto teve início em 1995, enquanto Lucas fazia as produções da nova trilogia. O cineasta pensou que poderia usar a nova tecnologia para fazer algumas cenas do Episódio II. Juntou mais duas empresas ao projeto encabeçado pela LucasFilm (veja o quadro nessa página), a Sony, para fornecer a tecnologia digital, e a Panavison, para fornecer as câmeras e as lentes. Mas o projeto avançou tão rápido que a nova câmara digital foi utilizada antes do previsto, ainda no Episódio I, em algumas cenas. Sete anos depois de iniciado o projeto, conseguiram lançar o Episódio II, produzido, totalmente, com a nova tecnologia.

Um dos empecilhos para a democratização do cinema digital são os projetores das salas de exibição, que ainda não trabalham com essa tecnologia. Portanto, quem assistiu ao Episódio II - O Ataque dos Clones nos cinemas brasileiros nem percebeu a mudança. Mas os criadores do projeto esperam que,

[61] "Revoluções sempre marcaram filmes da série", http://www.educacional.com.br/reportagens/star_wars/revolucoes.asp acessado dia 20/01/07

em breve, os novos projetores sejam barateados (atualmente, custam em torno de U$125 mil, preço considerado alto para esses equipamentos) e que sejam criados novos sistemas que possibilitem aos projetores atuais utilizar os filmes digitais.

O sucesso da série Star Wars permitiu a George Lucas a criação de um verdadeiro império do entretenimento: o Lucas Group, um conglomerado que se divide em cinco companhias; a LucasArts, responsável pelo desenvolvimento de jogos eletrônicos para computador e videogames; a LucasFilm, produtora de filmes para cinema e TV que inclui o THX Group; a Lucas Digital, que consiste na Industrial Light & Magic (ILM) e no Skywalker Sound, que provê toda a indústria de entretenimento de efeitos visuais e sonoros e pós-produção de áudio; a Lucas Licensing, que é responsável pelo merchandising da LucasFilm; e a Lucas Learning, que cria produtos educacionais e mantém cargos para pesquisa nessa área.

Para se ter uma idéia do poder desse conglomerado, a ILM é a maior produtora de efeitos especiais de Hollywood. Chegou a criar efeitos até para um dos filmes de Jornada nas Estrelas (A Ira de Khan, de 1982). Foi também a empresa responsável por dois dos maiores momentos dos efeitos visuais no cinema: Jurassic Park, de Steven Spilberg, e O Exterminador do Futuro 2, de James Cameron. O Oscar ganho pela Trilogia do Anel, dirigido por Hugh Jackman, em 2004, ao lado de fenômenos como Matrix, representam o ápice das franquias no cinema global.

O fato é que as franquias e o controle que esses grupos exercem, hoje, no Brasil, sobre seus produtos mudou um bocado a nossa forma de lidar com a nossa infinita criatividade em copiar (GOMES, 1980). Em 2002, o apresentador Marcos Mion, que passou a comandar o programa “Descontrole”, na Bandeirantes, foi acusado de plágio pela MTV, e a entrega de uma citação judicial se transformou em show ao vivo em rede nacional, transmitido pela TV Bandeirantes, durante o programa. A decisão judicial, uma liminar concedida por Mauro Conti Machado, da 7ª Vara Cível de SP, determinou a suspensão da exibição, pela Band, de dois quadros do programa ‘Descontrole’. A decisão atendeu a pedido da MTV do Brasil, que acusa Marcos Mion, apresentador do ‘Descontrole’, e a Band de plagiar o programa ‘Piores Clipes do Mundo’.

Advogados da Viasem, subsidiária da Viacom no Brasil, e sua sócia na MTV Brasil, acusaram o apresentador Marcos Mion e a Band de plagiar os programas 'Jackass' e 'The Tom Green Show', da MTV dos EUA.

Se o Brasil está longe de disputar um lugar no mundo das franquias, o mesmo não se pode dizer de conteúdos digitais e programas seriados.

"Antonia", o filme de Tata Amaral e o seriado, produzido pela 02 Filmes em parceria com a sua produtora Coração da Selva, e pela Globo Filmes, introduz novos conceitos em termos de projetos e lançamento de um filme no Brasil. Através da 02 Digital, braço da 02 Filmes, foi produzido um conteúdo multiplataforma de conteúdo de ficção. Dessa forma, a série Antônia, em sua primeira temporada, teve seu conteúdo lançado de forma exclusiva no site do seriado www.globo.com/antonia Para entender o seriado é preciso ver o filme, que se passa num período anterior às estórias contadas nos episódios exibidos na televisão. A série começa com a saída de Barbarah (Leilah Moreno) da prisão dois anos depois da condenação pela morte do assassino de seu irmão, episódio que, entretanto só vai se dar a conhecer na fita. Produzido pela Coração da Selva, o filme "Antônia" foi feito com 900 mil reais de um orçamento de 1,7 milhão de reais – a maior parte dos quais arrecadados em concursos públicos.

O material cross-media envolve cinco produtos diferentes, somando uma hora de duração, que também contribuem para que o público se familiarize com a estória. São eles "Brasilândia", uma série de 10 documentários sobre personagens da periferia onde se passam as locações do filme; "Antonia", videoclipe que mostra Preta (Negra Li), Lena (Leilah Moreno), Barbarah (Quelinah) e Maiah (Cindy Mendes) em cenas da série cantando a canção título; Making off, sete pílulas sobre os bastidores da série, e uma entrevista com Natalie Cris, a garotinha que vive o papel de Emília, filha de Preta; Antonios, documentário que mostra um dia na vida de cada um dos avôs das personagens principais, e por fim "Dicionário de Emília", uma série de cinco episódios mostrando a garotinha vivida por Natalie Cris às voltas com perguntas do cotidiano. O sucesso desta última, que supõe uma alusão à personagem de Monteiro Lobato, a boneca Emília, fez que a série se tornasse quadro fixo do Fantástico por cinco domingos consecutivos. O conteúdo do cross-media foi desenvolvido por Rodrigo Meirelles e Thiago Dottori, da 02 Digital.

Quem apresentou o projeto à Rede Globo foi Fernando Meirelles, em uma reunião informal à qual estavam presentes Guel Arraes, Cláudio Paiva, Alexandre Machado, Regina Casé e Jorge Furtado, um dos principais integrantes do núcleo de produção capitaneado por Arraes. A estratégia de lançar a primeira temporada do seriado antes de lançar o filme, a princípio recusada pela diretora, foi seguida à risca, como fórmula para levar mais telespectadores ao cinema.

O filme teve pré-lançamento na Vila Brasilândia, onde foi realizado. A sessão, parte do projeto Cine Tela Brasil, da Buriti Filmes (Laís Bodansky) e da CCR, foi montada ao ar livre, numa praça,na entrada da favela, e contou com a presença da equipe de filmagem, produção, atores e atrizes que participaram de "Antônia", marcado para estrear no dia 9 de fevereiro de 2007. A projeção fez parte da comemoração de 60 anos do bairro, e contou com a presença do subprefeito da Freguesia/ Brasilândia e, naturalmente, da mídia especializada.

Imagens: cenas do filme Antonia, com as quatro integrantes do grupo, e à direita, Negra Li com a pequena Natalie Cris no papel de Emília.

O debate, realizado antes da projeção, serviu para apresentar o elenco e a equipe do filme aos moradores do local. As perguntas da platéia eram curiosidades sobre os artistas, e havia a preocupação sobre a presença de “crianças armadas, violência e tráfico” no filme. Afinal, a Brasilândia não é o Rio de Janeiro, ainda que os índices de violência desse bairro da periferia paulistana sejam altos. Algumas pessoas se acotovelaram para tentar um contato e, quem sabe, conseguir trabalhar na televisão. Muita gente ali nunca tinha ido ao cinema. O filme foi aplaudido, afinal, a preocupação de alguns dos moradores é a do filme, ou seja – mostrar o lado bom da periferia.

E aí começam os problemas. Tata Amaral vem de um primeiro longa-metragem premiado e extremamente polêmico, “Um céu de estrelas” (1996), adaptado do romance homônimo de Fernando Bonassi, com a atriz Leona Cavalli, em que uma jovem moradora de um cortiço em São Paulo ganha um concurso de

cabeleireira e uma viagem para Miami, e é feita refém pelo ex-namorado em sua casa, ao lado da mãe. O filme, extremamente tenso, tem um desfecho obviamente trágico, e despertou debates acalorados sobre a não-psicologização dos personagens, uma vez que seu roteiro pertencia a Roberto Moreira e Jean-Claude Bernadet, que integram um núcleo de estudos sobre roteiros e dramaturgia na USP chamado Nudrama, com debates sobre o surgimento de uma nova dramaturgia no cinema nacional. O filme é ação pura, com diálogos curtos e secos, presidido pela performance excelente de Leona. No longa seguinte, "Através da Janela" (2000), Tata vai perscrutar a relação mãe e filho com uma sensibilidade aguçada. No papel da mãe, Laura Cardoso tem uma interpretação primorosa da mãe que cria o filho dentro de uma redoma, numa relação quase edipiana e um dia se dá conta de que nada sabe sobre a vida dele e principalmente sobre seus novos amigos. O desfecho é igualmente trágico.

A facilidade de delinear personagens femininos fortes, uma característica do trabalho da diretora, está de volta neste projeto. Antonia, antes de mais nada, realiza em poucos meses o que todas as telenovelas e boa parte dos seriados foi incapaz de fazer – colocar a periferia paulistana nas telas, e pela primeira vez colocar São Paulo de uma forma menos estereotipada, com executivos entrando e saindo de prédios da Avenida Paulista.

Novamente temos a questão dos excluídos, outro item que nas telenovelas sempre foi relegado à cozinha da mansão. O conflito social na telenovela, como se sabe, só pode ser solucionado pela via do casamento. O Brasil de seriados como Cidade dos Homens, Carandiru Outras estórias e Antonia é um país que nunca freqüentou as telas de televisão, ao menos a de emissão aberta. E agora, sai do ar a realidade da favela carioca de Cidade dos Homens, a realidade carcerária de Carandiru Outras Estórias,o seriado extraído do filme Carandiru, e entra a periferia de São Paulo. Uma grande conquista.

As telenovelas, o maior produto exportação da ficção seriada brasileira, sempre foram o veículo preferencial do *carioca way of life* e as demais regiões do país, além de algumas tomadas, acabavam mesmo sendo replicadas no Projac. Os conflitos de relacionamento entre a mãe evangélica de Preta (Negra Li), interpretada pela cantora Sandra Sá, numa caracterização muito boa, que se adivinham no silêncio, não vão além da soleira. Mais preocupadas em cantar do

que em interpretar, as quatro protagonistas desperdiçam várias oportunidades de aprofundar a densidade dramática em algumas cenas em que este potencial está colocado. A decisão de lançar o seriado antes do filme levou à reestruturação da narrativa do programa para preservar o ineditismo do filme, o que pode ter causado problemas e queda de ritmo.

Se, no caso do seriado, esta questão se dilui porque se torna completamente impossível manter qualquer intenção autoral com uma equipe de diretores que se distribuiu entre Luciano Moura, Fabrizia Pinto e Gisele Barroco (02), e Tata Amaral e Roberto Moreira (Coração da Selva), no caso do filme não há como explicar essas lacunas, exceto pela questão de se evitar algum problema que o despreparo das cantoras-atrizes impeça um resultado razoável. É interessante contrastar esses desempenhos fracos com o seriado Cidade dos Homens, mais bem-sucedido nesta seara. Neste último, na verdade, não foram apenas oficinas que pesaram no resultado – muitos dos atores são oriundos do grupo de teatro Nós do Morro e vinham de outras experiências. Os roteiristas de "Antonia" incluem nomes da 02 e ainda autores como Jorge Furtado, pertencente ao núcleo Guel Arraes ,que também esteve presente nos roteiros e na direção de Cidade dos Homens,. Furtado coordenou o trabalho de criação, que envolveu uma equipe de três roteiristas, além dos cinco diretores dos episódios. Seguindo a velha fórmula dos *serials*, cada segmento tem autonomia para ser assistido independentemente, mas segue um encadeamento lógico com os outros.

A Globo está interessada em transformar as garotas, todas com carreira solo, em um grupo de verdade, e no final do ano de 2006, o grupo Antônia animou o show do reveillon da cidade de São Paulo. O processo lembra o de vários seriados norte-americanos, sendo o mais famoso deles o *The Monkeys*, de 1966, um conjunto de rock criado para estrelar um seriado de tevê que acabou se tornando real.

Enfim, tudo concorre para que "Antônia" se assemelhe a um show de televisão mais do que a um filme, quase como "2 Filhos de Francisco". Entretanto, é forçoso notar a ascensão neste processo, partindo de Cidade de Deus, da 02 como produtora de ponta no país, o que tem levado diretores que já colaboravam antes, como Cao Hambúrguer, a se integrar à equipe, que também vem agregando novos diretores como Heitor Dhalia, e a questão do cross-media.

Cao Hambúrguer, na verdade, sempre esteve por perto. O Castelo Rá-Tim-Bum foi a primeira série da televisão brasileira que não se enquadrava no gênero telenovela a atingir o mercado internacional. Era uma criação do dramaturgo Flávio de Souza, dirigida por Cao Hamburger e produzida por Fernando Meirelles. Até hoje é uma referência em toda a América Latina. Voltado para o público infanto-juvenil e seguindo uma abordagem pedagógica, o programa estreou em 1994 e durou até 1997, com 180 episódios. Deu origem a uma franquia televisiva, da qual também faz parte Ilha Rá-Tim-Bum e o primeiro canal a cabo infantil brasileiro. O enredo girava em torno do personagem Nino (Cássio Scapin), um garoto de 300 anos de idade, que morava num castelo perto da cidade de São Paulo. O programa, que teve média de 12 pontos no IBOPE, nunca alcançados por qualquer outro programa da rede pública, com prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) em 1994. Em 1994 e 1995, medalha de prata na categoria melhor programa infantil do Festival de Nova York. A série foi exibida para toda a América Latina pelo Canal a cabo Nickelodeon entre 1999 e 2001.

Em 1999, foi lançado Castelo Rá-Tim-Bum, o filme, com direção de Cao Hamburger- inspirado na série de televisão - sem nenhuma continuidade de enredo, com a adição de novos personagens. Em seu lançamento, a Columbia Pictures/Sony reuniu jornalistas do Brasil inteiro em São Paulo, para apresentar “Castelo Rá-Tim-Bum - O Filme”, produção de R$ 7.5 milhões da paulista Alain Fresnot Produções. Foi o primeiro longa - metragem de ficção, do diretor, que estreou, no final de 2006, seu segundo longa, “O Ano em que meus pais saíram de férias”.

É conhecido o interesse da Globo em investir no mercado digital. O próximo campo de batalha é a telefonia celular digital, numa disputa silenciosa entre emissoras e operadoras de celulares. À frente das concorrentes, no estudo sobre a nova tecnologia, a Rede Globo teme que as teles sejam liberadas a distribuir televisão sem seguir leis da radiodifusão. No Brasil, emissoras de televisão e rádios só podem ter 30% de capital estrangeiro. Já no celular, uma empresa completamente estrangeira teria a possibilidade de transmitir televisão.

Um dos grandes interesses das emissoras no celular é a possibilidade de transmissão móvel. Assim, as emissoras não perderiam, por exemplo, a audiência

de quem está no ônibus, a caminho de casa. A regulamentação deste mercado permanece sem definição no Brasil. O governo anunciou que decidiria em março de 2005, qual o sistema que seria usado no país, mas a questão acabou sendo embotada pelos sucessivos escândalos no Congresso e pela campanha de sucessão presidencial. A Rede Globo aposta na digitalização e acredita que os brasileiros tenham acesso a ela a partir de 2007. A televisão no celular foi desenvolvida para a conexão individualizada, em que cada consumidor escolha o que quer assistir e pague por isso. Para ele, não seria economicamente viável transmitir, gratuitamente, o mesmo conteúdo do televisor convencional, simultaneamente, no telefone móvel. Já com a emissão digital, o telespectador não teria de pagar pela transmissão, como ocorre atualmente.

Preocupada com a situação, a Rede Globo promoveu os seminários Conteúdo Brasil na PUC São Paulo, em 2004, reunindo 70 produtores, artistas e pesquisadores sobre o que se produziu um documento, contendo reivindicações de nova regulamentação para o setor, entregue para o presidente Lula pelo ator Tony Ramos no dia 6 de julho de 2004[62]. O documento continha 13 itens defendendo "mudanças na lei que estabelece mecanismos para regular os novos meios de comunicação social, como a internet e o conteúdo veiculado pelas empresas de telecomunicações".

Após a reeleição, o assunto voltou a ser discutido, inclusive por que a democratização dos meios de comunicação é item de programa. Espera-se que essa preocupação expressa também no site da ARTV como um manifesto, seja a de investir não só na produção e circulação dos bens de cultura, mas na fruição e formação de um público apto a dialogar com as múltiplas faces das linguagens culturais e em condições de fazê-lo. O governo Lula, entretanto, findou seu mandato sem resolver essa questão. No final de 2006, foi criada uma comissão para discutir a regulamentação. A grande reivindicação do setor é uma lei Geral da Radiodifusão, que englobe televisão e telefonia digital.

[62] http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/2004_07.html

CONCLUSÕES

Pela primeira vez na história do cinema nacional, as produções se realizam através de leis de renúncia fiscal que favorecem, inclusive, a participação de capital estrangeiro, o que vai permitir a retomada da nossa produção que entra em crise após o fechamento da Embrafilme, durante o governo Collor. As produções que logram êxito comercial e reconhecimento internacional, contudo, são aquelas produzidas em parcerias que incluem, ainda, um grande grupo de mídia nacional, no caso as Organizações Roberto Marinho, e das distribuidoras internacionais, vinculadas às maiores holdings – Time Warner, Disney. "Central do Brasil" abre caminho para essa nova fase, mas quem assinala um deslocamento importante, neste momento de retomada da produção sob a globalização, é "Cidade de Deus", gerada a partir de um projeto paralelo à ficção seriada "Cidade dos Homens", que dialoga com o imaginário do filme e que acaba por gerar um filme. Destaca-se, nesse processo, a produtora 02, que acaba de realizar mais um projeto com essas características, a série e o filme Antônia, de Tata Amaral. O novo produto desta parceria será Cidade dos Homens, o filme, dirigido por Paulo Morelli.

Dessa forma, é somente na pós-modernidade que a cinematografia nacional vai incorporar uma prática que é comum nos Estados Unidos, a de desenvolver e testar produtos na televisão antes, de colocá-los no mercado cinematográfico, fazendo do teste televisivo uma estratégia para divulgar o produto cinematográfico. Essas produções, de forte apelo popular e que se propõem a colocar na telinha personagens da periferia e da favela como protagonistas – características presentes também nas produções mais bem-sucedidas do Cinema da Retomada - atendem às demandas do programa "Conteúdo Brasil", criado pela Rede Globo, como forma de resistência à crescente invasão estrangeira, facilitada pela mudança na lei das telecomunicações, o artigo 222, que permite a entrada legal de sócios estrangeiros em uma emissora nacional, com até 30% de participação e a formação de holdings.

As produções apoiadas por essa parceria, retomam preocupações que foram do Cinema Novo, como a criação de um produto nacional que fale da realidade brasileira, e a proposição de um "cinema com a cara do Brasil", colocando como protagonistas a população da periferia, das favelas, os excluídos. Paradoxalmente, essa produção acontece, em um momento em que os filmes se pagam na produção, e não nas bilheterias, e em que a elitização do circuito exibidor acaba elegendo ,como público preferencial, as classes A e B.

Os projetos cinematográficos que se viabilizam, a partir da parceria com a Globo Filmes, trabalham a relação cinema e televisão como um sistema articulado, que combina divulgação dentro da grade e acompanha a produção dos filmes e das minisséries num mesmo processo de realização e divulgação.

A telenovela deixa de ser o paradigma da ficção seriada no Brasil, abrindo um espaço para o cinema na televisão, e disputando novos espaços dentro do mercado audiovisual, no mundo. O processo, entretanto, longe de abrir novas perspectivas para a produção brasileira, apenas confirma o monopólio do maior grupo de mídia nacional, as Organizações Roberto Marinho.

Contribuem para o êxito dessa produção, sem dúvida, o desenvolvimento de novas tecnologias de produção, que não somente colocam o produto nacional, outrora visto como deficiente, com problemas de continuidade e de som, mas também viabilizam experimentações que já eram vislumbradas na década de 80, com o surgimento de novos equipamentos. Cada vez mais, pesquisadores, produtores e diretores lançam mão dessas novas tecnologias para discutir a indústria audiovisual, a sociedade brasileira e, até mesmo, as fórmulas estereotipadas de se fazer cinema. Das Ong Nós do Morro e Nós do Cinema a cineclubes e trabalhos realizados com a periferia, oficinas de vídeo, as novas tecnologias permitem a inclusão e a discussão de novos atores ,no discurso cinematográfico.

Outro desdobramento imediato é a constituição de um mercado, propriamente dito, de autores no cinema, que culmina com lançamentos de associações e discussões sobre autoria. A figura emblemática do diretor-autor, cunhada pelo Cinema Novo que introduz o conceito de cinema de autor, em que o diretor acompanhava todas as etapas do fazer cinema, passa por um processo de transformação.

Todo esse movimento, entretanto, embora contribua para uma renovação da própria Rede Globo, preocupada com uma provável invasão de conteúdos estrangeiros,através da telefonia celular, um mercado sem regulamentação, ainda, no Brasil, não concorre para o acesso da população ao produto cinema. O número de salas reduziu, consideravelmente, desde a década de 70; o fenômeno "multiplex" elitizou a ida ao cinema, e a televisão, principal via de acesso da população a filmes e produtos audiovisuais, ao lado de vídeo - locadoras, não abriu espaços para a veiculação desses produtos, que permanecem confinados a alguns circuitos especiais e a festivais, um fenômeno em paralelo com a retomada – são mais de 200 festivas de cinema no país, alguns realizados em cidades que sequer possuem uma sala de cinema.

Um acontecimento que deve afetar o mercado, num futuro próximo é o total desaparecimento da película e da fita máster, do negativo, com a digitalização das salas de cinema e o iminente processo de distribuição digital dos filmes. Não há indícios de que sites, como o YouTube, se constituam num circuito paralelo, o que já ocorre com curta - metragens, vídeos e videoclipes, em curto prazo, porque a película ainda é exigida, mesmo dentro dos festivais. Por outro lado, é inegável que toda tecnologia tenda a abalar pressupostos anteriores. O cinema mudo impôs mudanças e elas trouxeram, num primeiro momento, retrocessos. Muitos atores perderam o posto de celebridades, pois não tinham a voz ideal. Quando surge a comercialização doméstica do VHS, o impacto do zoom sobre as grandes panorâmicas, e o predomínio de uma estética "publicitária", em função da telinha , foram discutidos.

É verdade que as novas tecnologias sempre impõem mudanças, e nem todas, no sentido de aperfeiçoar a qualidade, mas muito mais em função do mercado de distribuição e exibição. As longas panorâmicas de obras como "Dersu Uzala" (1975), de Akira Kurosawa, não se exaurem em contrapartida à estética "publicitária" que "Blow-UP" (1966), de Michelangelo Antonioni introduz, à guisa de policial. Ainda que seja forçoso reconhecer que o tom documental e as paisagens oníricas do primeiro são difíceis de serem apreciadas num aparelho de televisão, os multiplexes e os home theaters estão aí para confirmar que essas opções não são excludentes. Certo é que a tela grande não está mais ao alcance de todos. Na verdade, são conceitos que caminham juntos e cabem,

perfeitamente, na era pós-moderna que se caracteriza por não ter um gênero específico, ainda que a palavra audiovisual vá aos poucos substituindo filme, foto, som, por incorporar com mais exatidão a confluência das mídias que migram da televisão para o cinema e a Internet.

CONCLUSÃO

Pela primeira vez na história do cinema nacional, as produções se realizam através de leis de renúncia fiscal que favorecem, inclusive, a participação de capital estrangeiro, o que vai permitir a retomada da nossa produção que entra em crise após o fechamento da Embrafilme, durante o governo Collor. As produções que logram êxito comercial e reconhecimento internacional, contudo, são aquelas produzidas em parcerias que incluem, ainda, um grande grupo de mídia nacional, no caso as Organizações Roberto Marinho, e das distribuidoras internacionais, vinculadas às maiores holdings – Time Warner, Disney. "Central do Brasil" abre caminho para essa nova fase, mas quem assinala um deslocamento importante, neste momento de retomada da produção sob a globalização, é "Cidade de Deus", gerada a partir de um projeto paralelo à ficção seriada "Cidade dos Homens", que dialoga com o imaginário do filme e que acaba por gerar um filme. Destaca-se, nesse processo, a produtora 02, que acaba de realizar mais um projeto com essas características, a série e o filme Antônia, de Tata Amaral. O novo produto desta parceria será Cidade dos Homens, o filme, dirigido por Paulo Morelli.

Dessa forma, é somente na pós-modernidade que a cinematografia nacional vai incorporar uma prática que é comum nos Estados Unidos, a de desenvolver e testar produtos na televisão antes, de colocá-los no mercado cinematográfico, fazendo do teste televisivo uma estratégia para divulgar o produto cinematográfico. Essas produções, de forte apelo popular e que se propõem a colocar na telinha personagens da periferia e da favela como protagonistas – características presentes também nas produções mais bem-sucedidas do Cinema da Retomada - atendem às demandas do programa "Conteúdo Brasil", criado pela Rede Globo, como forma de resistência à crescente invasão estrangeira, facilitada pela mudança na lei das telecomunicações, o artigo 222, que permite a entrada legal de sócios estrangeiros em uma emissora nacional, com até 30% de participação e a formação de holdings.

As produções apoiadas por essa parceria, retomam preocupações que foram do Cinema Novo, como a criação de um produto nacional que fale da realidade brasileira, e a proposição de um "cinema com a cara do Brasil", colocando como protagonistas a população da periferia, das favelas, os excluídos. Paradoxalmente, essa produção acontece, em um momento em que os filmes se pagam na produção, e não nas bilheterias, e em que a elitização do circuito exibidor acaba elegendo ,como público preferencial, as classes A e B.

Os projetos cinematográficos que se viabilizam, a partir da parceria com a Globo Filmes, trabalham a relação cinema e televisão como um sistema articulado, que combina divulgação dentro da grade e acompanha a produção dos filmes e das minisséries num mesmo processo de realização e divulgação.

A telenovela deixa de ser o paradigma da ficção seriada no Brasil, abrindo um espaço para o cinema na televisão, e disputando novos espaços dentro do mercado audiovisual, no mundo. O processo, entretanto, longe de abrir novas perspectivas para a produção brasileira, apenas confirma o monopólio do maior grupo de mídia nacional, as Organizações Roberto Marinho.

Contribuem para o êxito dessa produção, sem dúvida, o desenvolvimento de novas tecnologias de produção, que não somente colocam o produto nacional, outrora visto como deficiente, com problemas de continuidade e de som, mas também viabilizam experimentações que já eram vislumbradas na década de 80, com o surgimento de novos equipamentos. Cada vez mais, pesquisadores, produtores e diretores lançam mão dessas novas tecnologias para discutir a indústria audiovisual, a sociedade brasileira e, até mesmo, as fórmulas estereotipadas de se fazer cinema. Das Ong Nós do Morro e Nós do Cinema a cineclubes e trabalhos realizados com a periferia, oficinas de vídeo, as novas tecnologias permitem a inclusão e a discussão de novos atores ,no discurso cinematográfico.

Outro desdobramento imediato é a constituição de um mercado, propriamente dito, de autores no cinema, que culmina com lançamentos de associações e discussões sobre autoria. A figura emblemática do diretor-autor, cunhada pelo Cinema Novo que introduz o conceito de cinema de autor, em que o diretor acompanhava todas as etapas do fazer cinema, passa por um processo de transformação.

Todo esse movimento, entretanto, embora contribua para uma renovação da própria Rede Globo, preocupada com uma provável invasão de conteúdos estrangeiros,através da telefonia celular, um mercado sem regulamentação, ainda, no Brasil, não concorre para o acesso da população ao produto cinema. O número de salas reduziu, consideravelmente, desde a década de 70; o fenômeno "multiplex" elitizou a ida ao cinema, e a televisão, principal via de acesso da população a filmes e produtos audiovisuais, ao lado de vídeo - locadoras, não abriu espaços para a veiculação desses produtos, que permanecem confinados a alguns circuitos especiais e a festivais, um fenômeno em paralelo com a retomada – são mais de 200 festivas de cinema no país, alguns realizados em cidades que sequer possuem uma sala de cinema.

Um acontecimento que deve afetar o mercado, num futuro próximo é o total desaparecimento da película e da fita máster, do negativo, com a digitalização das salas de cinema e o iminente processo de distribuição digital dos filmes. Não há indícios de que sites, como o YouTube, se constituam num circuito paralelo, o que já ocorre com curta - metragens, vídeos e videoclipes, em curto prazo, porque a película ainda é exigida, mesmo dentro dos festivais. Por outro lado, é inegável que toda tecnologia tenda a abalar pressupostos anteriores. O cinema mudo impôs mudanças e elas trouxeram, num primeiro momento, retrocessos. Muitos atores perderam o posto de celebridades, pois não tinham a voz ideal. Quando surge a comercialização doméstica do VHS, o impacto do zoom sobre as grandes panorâmicas, e o predomínio de uma estética "publicitária", em função da telinha , foram discutidos.

É verdade que as novas tecnologias sempre impõem mudanças, e nem todas, no sentido de aperfeiçoar a qualidade, mas muito mais em função do mercado de distribuição e exibição. As longas panorâmicas de obras como Dersu Uzala (1975), de Akira Kurosawa, não se exaurem em contrapartida à estética moderna que Blow-UP (1966), de Michelangelo Antonioni introduz, à guisa de policial. Ainda que seja forçoso reconhecer que o tom documental e as paisagens oníricas do primeiro são difíceis de serem apreciadas na telinha, os multiplexes e os home theaters estão aí para confirmar que essas opções não são excludentes. Certo é que a tela grande não está mais ao alcance de todos. Na verdade, são conceitos que caminham juntos e cabem, perfeitamente, na era pós-moderna que

se caracteriza por não ter um gênero específico, ainda que a palavra audiovisual vá aos poucos substituindo filme, foto, som, por incorporar com mais exatidão a confluência das mídias que migram da televisão para o cinema e a Internet.

REFERÊNCIAS

Bibliografia

ADORNO, T. W. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massa. IN: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 1978.

ALCÂNTARA, Maria de Lourdes Beldi de. **Imagem Católica:** luta pela preservação do belo. Labi-Nime 2002. [online]. Disponível em www.imaginario.com.br/artigo/a0001_a0030/a0015.shtml, acesso em 01 fev. 2007.

ALENCAR, Mauro. **A Hollywood brasileira B:** panorama da telenovela no Brasil. Rio de Janeiro: SENAC, 2002.

ANDRADE, João Batista Moraes de. **O povo fala:** um cineasta na área de informação da tv brasileira. Tese (doutorado): Escola de Comunicações e Artes/USP. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1998 . 76 p

ANDRADE, Roberta Manuela Barros, **Entre o dito e o proibido: a sexualidade e o adolescente na soap-opera brasileira.** Trabalho apresentado no Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Uerj – 5 a 9 de setembro de 2005.

ARAÚJO, Carlos Alberto Ávila; SILVA, André Luiz de Castro; CARVALHO, Morgana Garcia. A TV e o superpopular: gente comum na programação da TV aberta brasileira. In: **SIMPÓSIO de pesquisa em comunicação da região Sudeste** – VIII SIPEC.. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo., 2000. Disponível na internet em: <www.observatoriodaimprensa.org>. Acesso em 4 abr. 2000.

AUTRAN, Arthur. **O nacional-popular em "Eles não usam black-tie".** Cinemais, Rio de Janeiro, nº 15, jan.fev.1999.

_____. **O popular no documentarismo brasileiro contemporâneo**. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/aruanda/> Acesso em: 23 ago. 2003.

BALOGH, Anna Maria. **Fragmentos sobre universos fragmentados: mídia e temporalidade.** Revista Significação. São Paulo, Annablume, set. 1996, p. 11-12; 93-107.

_____. **O discurso ficcional na TV**. São Paulo, Edusp, 2002.

_____ . **Media e temporalidade. Dromoscopia e serialidade. O admirável mundo novo em ritmo de rock pauleira.** . Trabalho apresentado ao NP de Ficção Seriada do IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da INTERCOM, realizado em Porto Alegre.
BARBOSA, F.; PRIOLLI, G.; MACHADO, A. **Televisão e vídeo.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985 (Coleção Brasil os anos de autoritarismo).

BAUDRILLARD, Jean. Televisão/revolução: o caso Romênia. Trad. Katia Maciel. In: PARENTE, André. (Org.) **Imagem-máquina:** a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

BAZIN , André. **O cinema:** ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: _____. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERNADET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo.** São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **O Autor no cinema:** a política dos autores, França, Brasil, anos 50 e 60. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

_____. **Brasil em tempo de cinema:** ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

_____. Filmografia do Cinema Brasileiro 1900-1935. In: **Jornal O Estado de S.Paulo**. São Paulo: Governo do Estado de S.Paulo, Secretaria da Cultura, Comissão de Cinema, 1979.

BILL, MV; ATHAYDE, Celso. **Falcão e os Meninos do Tráfico.** Rio de Janeiro: Editora Objetiva e CUFA, 2006.

BORDIEU, Pierre. **Sobre a Televisão.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

BRANT, Leonardo. (Org.) **Diversidade cultural, globalização e culturas locais:** dimensões, efeitos e perspectivas. São Paulo: Editora Escrituras; Instituto Pensarte, 2005.

BRECHT, Bertolt; Marc Silberman. **Brecht on film and radio.** Translation: Marc Silberman. (s.l): Methuen, 2000.

BUTCHER, Pedro. **A dona da história:** origens da Globo Filmes e seu impacto no audiovisual brasileiro. Dissertação (mestrado): Escola de Comunicação/UFRJ. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

CÁDIMA, Francisco Rui. Ficções em série: fragmentos do dispositivo logotécnico da televisão. In: MONTEIRO, Paulo Filipe. (Org.) **Revista de comunicação e linguagens:** dramas. Lisboa: Ed. Cosmos, 1997.

CAETANO, Maria do Rosário. **Cineastas latino-americanos: entrevistas e filmes**. São Paulo: Estação Liberdade, c1997.

CANTINHO, Maria João. Modernidade e alegoria em Walter Benjamin. **Agulha Revista de Cultura**. v. 29. São Paulo; Fortaleza: out. 2002. Disponível na internet em: < http://www.revista.agulha.nom.br/ag29capa.htm>, acesso em 1 fev. 2007.

CEVASCO, Maria Elisa. **City of God: the novel reading City of God**: Palestra [2004] Duke University, Durhan, North Carolina EUA, 2004.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação.** São Paulo: Scritta, 1995.

COUTINHO, Carlos Nelson. **Notas sobre a questão cultural no Brasil**. Petrópolis: Ed. Scritta, Escrita Ensaio, ano 1, n. 1, p. 6, 1977.

COUTINHO, Marina Henriques. **Nós do morro: percurso, impacto e transformação.** O grupo de teatro da favela do Vidigal. Dissertação (mestrado): Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Rio de Janeiro/UNIRIO. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2005.

DIAS, Rosângela de Oliveira. **Chanchada: cinema e imaginário das classes populares na década de 50.** Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.

DÓRIA, Carlos Alberto; CAMPEDELLI, Gabriela. Cinema em transe: a tecnologia digital pode ser o bom começo de uma nova história do filme brasileiro. In: Seção Audiovisual de Política Cultural. **Revista Trópico**. (s.d), (s.l).

EISENSTEIN, S.M. Palavra e Imagem. In: **O Sentido do filme.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

FABRIS, Mariadorosario. **Neo-realismo cinematográfico italiano:** uma leitura. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1996.

FECHINE, Yvana. O vídeo como um projeto utópico de televisão. In: **Imagens técnicas, semiótica da arte e visualidade, urbanidade, intertextualidade.** São Paulo: Hacker Editores, 1998.

FERREIRA, Alexandre Figueirôa. É tudo Verdade. Tendências e perspectivas do documentário. **Galáxia**. nº 2, (s.l): (s.e.), 2001. pág 215.

_____. **La Vague du cinema novo en france fut-elle une invention de la critique?** Tese (Doutorado) - Universite Paris III - Sorbonne Nouvelle. U. F. R. de Cinema et Audivisuel, 1999.

GERBASE, Carlos. **Impactos das tecnologias digitais na narrativa cinematográfica**. Coleção Comunicação, 30, EdiPUCRS, Porto Alegre, 2003.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra; Embrafilmes, 1980. (Col. Cinema, V.8)

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade.** Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1994.

GREENAWAY, Peter: **Um cinema com tela muito grande e a interatividade de um CD-Rom.** Entrevista. [1998]. Entrevistadora: MOURÃO, Maria Dora. In: **Cinemais**, n. 13, (s.l.) set./out. 1998.

IANNI, Octávio. **A era do globalismo.** Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1999.

JAMESON, Fredric. **The geopolitical aesthetic:** cinema and space in the world system. Blloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1992.

_____. **O Inconsciente Político: a narrativa como ato socialmente simbólico.** São Paulo: Ática, 1992.

_____. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1997.

KEHL, Maria Rita. Televisão e violência do imaginário. In: **A TV aos 50.** São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

LAGE, Nilson. **Controle da opinião pública.** Petrópolis: Vozes, 1998.

_____. **Estrutura da notícia.** 4. ed. São Paulo: Ática, 1998.

_____. **Linguagem jornalística.** 6. ed. São Paulo: Ática, 1998.

LIMA, Venício A. de. **Mídia, teoria e política.** São Paulo: Fundação Perseu Ábramo: 2001.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

LINS, Paulo. **Cidade de Deus.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LUCAKS Georg. **History and class consciousness:** 1923. Mass.: Cambridge, 1971.

MACHADO, Arlindo. **Máquina e imaginário:** o desafio das poéticas tecnológicas. São Paulo: EDUSP, 2001.

_____. Pode-se falar em gêneros na televisão? In: **Revista Famecos**. Porto Alegre, n.º 10, jun. 1999.

_____. **A televisão levada a sério.** São Paulo: SENAC, 2000

MARTINEZ, André. **Democracia audiovisual:** uma proposta de articulação regional para o desenvolvimento. São Paulo: Escrituras; Instituto Pensarte, 2005.

MASCARELLO, Fernando. (Org.) **História do cinema mundial.** Campinas: Papirus, 2006. (Col. Campo Imagético).

MATTOS, A. C. Gomes de. **Do cinetoscópio ao cinema digital**: breve história do cinema americano. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

MEIRELLES, Fernando; MANTOVANI, Bráulio. **Cidade de Deus:** o roteiro do filme. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

MEIRELLES, Fernando. Do Cine Olho à 02, passando pelo olhar eletrônico. In: **Cinemais.** n.35. Rio de Janeiro: jul.-set. 2003.

MELLO E SOUSA, Laura de. **O diabo e a Terra de Santa Cruz:** feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

MELO, Marcelo Briseno Marques de. **Cidade de Deus:** narrativa fílmica e romanesca. Dissertação (Mestrado): Universidade Mackenzie. São Paulo, 2004.

MESSA, Márcia Rejane. **A cultura desconectada:** sitcoms e séries norte-americanas no contexto brasileiro, **UNIrevista.** v.1, n.3. Rio Grande do Sul, jul. 2006. ISSN 1809-4561.

MORAES, Dênis de. **O planeta mídia:** tendências da comunicação na era global. Campo Grande: Letra Livre, 1998.

MOREIRA, Roberto Franco. **Deus contra todos**. Tese (Doutorado): Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2001. 218 p.

MOURA, Edgar. **Câmara na mão, som direto e informação.** Rio de Janeiro: Funarte: Instituto Nacional de Fotografia, 1985. (Col. Luz e Reflexão)

MOURÃO, Maria Dora Genis; LABAKI, Amir. (Orgs.) **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naif, 2005.

MOURAO, Maria Dora. O tempo no cinema e as novas tecnologias. **Cienc. Cult.** [online]. out. dec. 2002. v.54, n. 2 [citado 02 fev. 2007], pp.36-37. Disponível na Internet em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252002000200027&lng=en&nrm=iso>. ISSN 0009-6725.

_____. **Reflexões sobre o cinema e o movimento das novas tecnologias.** Tese (Livre-docência): Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1998.

MOYA, Álvaro de. **Gloria in Excelsior**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado: Rubens Ewald Filho (Org.). São Paulo, 2004. (Col. Aplausos)

MURCH, Walter. **Num piscar de olhos**: **a edição de filmes sob a ótica de um mestre.** São Paulo: Jorge Zahar Editores, 2004.

NODARI, Sandra. Ônibus 174: a intertextualidade entre cinema e televisão. **Revista Significação.** n.22. 2005. Curitiba/PR: Centro de Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão, 2005. ISSN: 1516-4330.

NOGUEIRA, Lisandro. **O Autor na Televisão.** São Paulo: UFG/Edusp, 2002.

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

PARENTE, André. **Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra.** Campinas: Papirus, 2000.

PEDROSA, Mário. Arte culta e arte popular. In: FERREIRA, Elizabeth Darcy; ALVAREZ, Vera Cíntia. (Org.). **Arte e Revista.** ano 2, n. 3, mar. 1980, São Paulo: Ed. Kairós, 1980. p. 22.

RAMOS, José Mário Ortiz. A questão do gênero no cinema brasileiro. **Revista da USP.** n. 19, set. out. nov. 1993. Disponível em http://www.usp.br/revistausp/n19/numero19.html, acesso em: 01 fev. 2007.

_____. **Cinema, estado e lutas culturais**: Anos 50 / 60 / 70. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

ROCHA, Glauber. Uma Estética da Fome. In: ARANTES, Otília Beatriz Fioro (Org.) et al. **Arte e Revista.** ano 1, n. 1, jan. / mar. 1979; 2. ed. maio 1981. São Paulo: Kairós, 1981. p.15.

ROCHA, Rosamaria Luiza de Melo. **Uma cultura da violência na cidade?** Rupturas, estetizações e reordenações. São Paulo: Perspec. [online]. n. 3, v. 13, July/Sept. 1999. [citado em 04 jun. 2006]. Disponível na internet em: < http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-88391999000300012&script=sci_arttext&tlng=en>. Acesso em 01 fev. 2007. pp.85-94. ISSN 0102-8839.

RONDELLI, Elizabeth. Realidade e ficção no discurso televisivo. In: MACHADO, Arlindo et al. **Imagens.** n.º 8, maio/ago., 1998. São Paulo: Editora da Unicamp, 1998.

SABADIN, Celso. **Vocês ainda não ouviram nada:** a barulhenta estória do cinema mudo. 2. ed. São Paulo: Lemos Editorial, 2000.

SALLES, Walter. O documentário como socorro nobre da ficção. In: **Cinemais.** Rio de Janeiro: nº 9, jan.fev.1998.

SANTORO, Luiz Fernando. **A Imagem nas mãos:** o vídeo popular no Brasil. São Paulo: Summus Editorial, 1989.

_____. **A TV Digital.** Palestra [ago. 2001]. I Fórum Internacional de Mídia e Artes, São Paulo.

SARAIVA, Leandro; CANNITO, Newton. **Manual de roteiro, ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e tv.** São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

SCHIAVO, Márcio Ruiz. **Merchandising social: as telenovelas e a construção da Cidadania.** Trabalho apresentado no NP14 – Núcleo de Pesquisa Ficção Seriada, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002. INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas.** São Paulo: Editora 34, 2000. (Col. Espírito Crítico)

_____. **Um Mestre na periferia do capitalismo**: Machado de Assis. São Paulo: Editora 34, 2000. (Col. Espírito Crítico)

_____. **Seqüências brasileiras.** São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SIMIS, Anita. Cinema e política cultural durante a ditadura e a democracia. In: **V ENLEPICC Encontro Latino de Economia Política da Informação, Comunicação e Cultura.** Salvador: Faculdade Social da Bahia, 9-11 de nov. 2005 .

_____. **Estado e cinema no Brasil.** São Paulo: Annablume, 1996.

SOUZA, Carlos Roberto. **A Fascinante Aventura do Cinema Brasileiro.** Ed., rev. e aum. São Paulo, SP: Fundação Cinemateca Brasileira, 1981.

TOTA, Antonio Pedro. **O imperialismo sedutor:** a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VARELLA, Drauzio. **Estação Carandiru**. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

VIDAL, Marly Camargo de Barros; MARQUES, Jane Aparecida. A presença do humor nos seriados: aproximações com A Grande Família e A Diarista. In: **XIV Congresso Brasileiro de Pesquisadores da Comunicação**. NP Ficção Seriada. Anais... Salvador, 2002.

VIEIRA, Else. (Org.) **City of God in several voices:** Brazilian social cinema as action. London: CCCPress, 2005.

XAVIER, Ismail. **Angels with dirty faces**: sight e sound. London: British Film Institute, jan. 2002.

_____. **O estatuto da imagem e da voz no documentário contemporâneo** n.5. abr./maio/jun. 2005. Disponível na Internet em: <http://www.centrodametropole.org.br/divercidade/numero5/5.html>, acesso em 13 jul. 2006.

YORK, Ivor. **Television News.** Grã-Bretanha: Focal Press, 2000.

Fontes

AFP. TERRA. Cinema, **Oscar 2004.** Sou burra para os negócios, diz Kátia Lund. sexta, 27 de fevereiro de 2004, 16h21.

AMARAL, Tata, CIDADE DE DEUS. A construção do filme, segundo o diretor Fernando Meirelles.
http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1605,1.shlcosmópolis em 20/12/2006.

ANGELO, Vitor. Sacramento rompe a cadeia dos clichês. **Revista Trópico**. Disponível na Internet em: http://pphp.uol.com.br/tropico/html/index.shl Acesso em junho de 2004.

ARANTES, Silvana. Novo filme de Fernando Meirelles retoma a invenção do cinema. **Folha de S.Paulo**, 18/04/2004 - 08h44.

BARBER, Benjamin R. Culture McWorld contre démocratie. **Le Monde Diplomatique**. Disponível na Internet em: <http: /www.lemondediplomatique.fr>. Acesso em ago. 1998.

BARBOSA, Neusa. Kátia Lund participa de projeto internacional sobre crianças. **Cineweb.** Disponível na Internet em: < http://www.cineweb.com.br/index_textos.php?id_texto=528>. Acesso em 16 maio 2004 às 14h30min.

BARTOLOMEI, Marcelo. Filme do ônibus 174 vai para Sundance com 15 minutos a menos. **Folha Online**. 05/12/2002 - 08h10. Disponível na Internet em: <http: //www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u29195.shtml>, acesso em 01 fev. 2007.

BENTES, Ivana. Cidade de Deus promove turismo no inferno. **O Estado de S.Paulo**, Caderno 2. Disponível na Internet em: < http://www.consciencia.net/2003/08/09/ivana.html>, acessado no dia 09/09/2002.

BERNARDET, Jean-Claude. A prática da dramaturgia como laboratório social. **O Estado de S. Paulo**, Caderno 2, 8 set. 2002.

CARIELLO, Rafael. Antônia: longa sobre cantoras da periferia, agita Vila Brasilândia. **Folha de S.Paulo**, 13/01/2007 - 08h30 Disponível na Internet em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u67545.shtml>, acesso em 01 fev. 2007.

DÓRIA, Carlos Alberto; CAMPEDELLI, Gabriela. Cinema em transe, a tecnologia digital pode ser o bom começo de uma nova história do filme brasileiro. **Revista Trópico**. Disponível na Internet em: < http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1675,1.shl>, acesso em 01 fev. 2007.

FOLHA ONLINE. Bruno Barreto planeja filme sobre Ônibus 174. (14/01/2005 - 11h26), Da Redação. Disponível na Internet em: <www.cineclick.com.br>. Acesso em 14 de janeiro de 2005.

JOHNSON, Jo, **Índia quer dobrar a sua participação na indústria cinematográfica mundial,** Nova Déli, FINANCIAL TIMES. Em 13/01/2007, tradução da Folha Online.

JORNAL DA MOSTRA. Seminário discute possibilidades de maior circulação do cinema digital. Nº 314. 28ª Mostra Internacional de São Paulo. Disponível na Internet em: <http: //www2.uol.com.br/mostra/28/p_jornal_10_29_2004.shtml>. Acessado em 29/10/2004.

LUDERS, Germano, Cinema sem filme demora, Plantão **INFO** terça-feira, 19 de setembro de 2006 - 16h42.
http://info.abril.com.br/aberto/infonews/092006/19092006-13.shl

MINC – MINISTÈRIO DA CULTURA. **Relatório de atividades da Secretaria do Audiovisual:** cinema, som e vídeo, 1995-2002. Acesso em 2 de fevereiro de 2005.
NAGIB, L. O centro vazio. Folha de S. Paulo, Caderno Mais!, 31 mar. 2002, p. 12- 13.

RAPP, Bernard; LAMY, Jean-Claude. **Dictionnaire Mondial dês films,** Larousse, 2005.

REY, Valquíria Rey, **Filmes brasileiros são difíceis, diz diretor de Veneza.** BBC Brasil. Em 10 de agosto, 2005 - 09h43 GMT (06h43 Brasília)
http://www.bbc.co.uk/portuguese/reporterbbc/story/2005/08/050809_veneza.shtml

ZALUAR, Alba, **Ensaio sobre a Cegueira. Sem apresentar dados novos, "Falcão" lança um olhar terno sobre os pequenos traficantes, mas submerge na cultura do gueto e ignora os demais atores sociais, presentes em "Notícias De Uma Guerra Particular"** Folha de S. Paulo. Folha Mais! 26.03.2006

Disponível em http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2603200607.htm

AUDIOVISUAL

ÁGUA NEGRA. (Dark Water). Categoria: DVD, VHS. Gênero: Suspense. Duração: 105 min. Tipo: Longa-metragem / Colorido.Distribuidora: Buena Vista. Produtoras: Post No Bills Films, Pandemonium Productions, Touchstone Pictures, Vertigo Entertainment. Produtores: Doug Davison, Ashley Kramer, Roy Lee, Bill Mechanic, Diana Pokorny Diretor: Walter Salles. Roteirista: Kôji Suzuki, Hideo Nakata, Takashige Ichise. Elenco: Jennifer Connelly, John C. Reilly, Tim Roth, Dougray Scott, Pete Postlethwaite, Camryn Manheim, Ariel Gade, Perla Haney-Jardine. País: EUA. Ano de lançamento: 2005.

ANTONIA (cross media). Categoría: DV. Gênero: Documentário. Dicionário de Emília. Dicionário de Emília. Produção: O2 Filmes. Produção Executiva: Andrea Barata Ribeiro / Rodrigo Meirelles / Janaina Augustin. Direção: Thiago Dottori (episódios "O Abacate", "De peito Aberto", "Sonhos" e "Os Homens") / Rodrigo Meirelles (episódio “O Diamante”). Roteiro: Thiago Dottori. Diretor de Fotografia: Bruno Tiezzi. Edição: Leonardo Gâmbera e Fernando Bortoletto. Trilha: Loud. Diretor de Arte: Valdy Lopes Jn. Figurinista: Verônica Julian e Sarina Sena. Maquiadora: Donna Meirelles. 1º Assistente de Direção: Thiago Villas Boas. 2ª Assistente de Direção: Maria Carolina Tojeiro Alckmin. Eletricista: Márcio de Jesus (Jamaika) . Ajudante: Aurélio Souza Lima. Dicionário de Emília. Operador Som Direto: Luiz Otávio Pupo. Platô: Márcio José Pedroso Ribas. Assistente de Produção: Diana Sampaio . Produção de locação: Paulo Punkadão. Produtor Local: Gilson Francisco de Carvalho. Produtora Objetos: Ana Paula Lobo. Produtora de Arte: Vanessa Fernandes. Camareira: Cida Sousa. Making Off. Vila Brasilândia (10 personagens). Produção: 02 Filmes. Direção: Rodrigo Meirelles. Disponível em http://antonia.globo.com/Antonia/0,33920,7574,00.html. Acesso em 01 fev. 2007.

ANTÕNIA (série). Categoria VHS. Gênero: Ficção. Duração: aproximadamente 90 min. Tipo: média-metragem/ Colorido. Produção: Rede Globo de Televisão/O2 Filmes, No Coração da Selva. Direção Geral: Fernando Meirelles. Antônia, Baseado no filme "Antônia" de Tata Amaral . Elenco: Negra Li, Leilah Moreno, Quelynah, Cindy Mendes, Nathalye Cris, Thaíde. Roteiro: Episódio 1, “De volta pra casa”, exibido dia 17/11/2006, Elena Soárez, Fernando Meirelles, Jorge Furtado, Luciano Moura, Tata Amaral, Episódio 2, “Qualquer maneira de amor vale a pena?”, 24/11/06, Jorge Furtado, Claudia Tajes, Episódio 3, “Nem tudo é relativo”, Claudio Galperin, Episódio 4, “Toque de Recolher”, 08/12/06,Fabrizia Pinto, Claudia Tajes, Fernando Meirelles, Episódio 5, “”Fidivó”, 15/12/2006, Jorge Furtado, Claudia Tajes. Direção: Episódio 1, Luciano Moura , Episódio 2, Tata Amaral , Episódio 3, Roberto Moreira, Episódio 4, Fabrizia Pinto , Episódio 5, Gisele Barroco. Produção: Andrea Barata Ribeiro, Bel Berlinck, Fernando Meirelles. Direção de Fotografia: Episódios 1, 2, 4 e 5 , Adrian Teijido , Episódio 3 , Marcelo Trotta , Direção de Arte: Valdy Lopes Jn.; Montagem : Episódio 1,

Joana Ventura, Episódio 2, Idê Lacreta, Episódio 3, Ricardo Mehedff, Episódio 4, Déo Teixeira, Episódio 5, Márcio Hashimoto Soares. Trilha Sonora : Ambulante , Abertura , Fernando Meirelles, Luis Carone. Elenco: Chico Andrade, Barão, Nathalye Cris, Valney Damasceno, Ezequiel da Silva, Thobias da Vai-Vai, Sandra de Sá, Mercílio Duarte. (es) / Produção: Tata Amaral, Geórgia Costa Araujo, Guel Arraes, Andrea Barata Ribeiro, Bel Berlinck, Fernando Meirelles Português. Legendas: Inglês, Português, Espanhol. Ano de Produção: 2006. Disponível em http://antonia.globo.com/Antonia/0,33920,7574,00.html.

ANTÕNIA (DVD) Gênero: Drama. Duração: 90 min. Tipo: Longa-metragem / Colorido. Distribuidora: Downtown Filmes. Produtoras: Coração da Selva, Tangerina Filmes, 02 Filmes. Diretora: Tata Amaral. Roteiristas: Tata Amaral, Roberto Moreira. Elenco: Chico Andrade, Barão, Nathalye Cris, Valney Damasceno, Ezequiel da Silva, Thobias da Vai-Vai, Sandra de Sá, Mercílio Duarte. (es) / Produção: Tata Amaral, Geórgia Costa Araujo, Guel Arraes, Andrea Barata Ribeiro, Bel Berlinck, Fernando Meirelles Português. Legendas: Inglês, Português, Espanhol. Ano de Produção: 2006. Ano de Lançamento: 2007.

BABILÔNIA 2000. Categoria: DVD. Gênero: Documentário. Direção: Eduardo Coutinho. DVD. Brasil, 2000. Tempo de duração: 90 min. Produção Videofilmes. Distribuição: Globo Vídeo. Estúdio: VideoFilmes / CECIP. Distribuição: Riofilme. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Donald K. Ranvaud e Eduardo Coutinho. Desenho de Produção: Beth Formaggini . Edição: Jordana Berg. Colorido, NTSC. Ano de Lançamento (Brasil): 2001.

CABRA MARCADO PARA MORRER. Direção: COUTINHO, Eduardo, 1933- País: Brasil , 1984. Prod. executiva: VIANA, Zelito. Roteiro: COUTINHO, Eduardo. Fotografia: DUARTE, Fernando; MOURA, Edgar. Montagem: SCOREL, Eduardo. Música: ROSSINI, Rogério. Distribuição: Globovídeo. VHS/NTSC, col., 119 min.

CARANDIRU OUTRAS ESTÓRIAS. Categoria: DVD. Ficção. Gênero: Drama. Direção Geral: Hector Babenco. Direção: Roberto Gervitz, Márcia Faria, Walter Carvalho. Elenco: Luis Carlos Vasconcelos, Milhem Cortaz, Milton Goncalves, Ivan de Almeida, Ailton Graca, Maria Luiza Mendonca, Aida Lerner, Lazaro Ramos, Xuxa Lopes, Roberto Bomtepo, Antonio Grassi, Otávio Augusto, Floriano Peixoto. Roteiro: Hector Babanco, Victor Navas e Fernando Bonassi. Produtores: Fabiano Gullane e Elena Soarez. Tempo de Duração: 4h37min. País: Brasil, 2005. Ano de Lançamento: 2005. Distribuição: Globo Vídeo.

CARANDIRU. Categoria: DVD/VHS. Gênero: Drama. Ficção. Direção: Hector Babenco. Elenco: Luis Carlos Vasconcelos, Milhem Cortaz, Milton Goncalves, Ivan de Almeida, Ailton Graca, Maria Luiza Mendonca, Aida Lerner, Rodrigo Santoro, Gero Camilo, Caio Blat, Lazaro Ramos, Nelson Machado.Tempo de Duração: Brasil, 2003. Distribuição Columbia Tristar Home Vídeo. DVD. Áudio Dolby Digital 5.1 .Vídeo Widescreen. Cor.

CENTRAL DO BRASIL. Direção: Walter Salles.Roteiro: João Emanuel Carneiro e Marcos Bernstein. Música: Antônio Pinto e Jacques Morelembaum. Direção de Fotografia: Wálter Carvalho.Desenho de Produção: Cássio Amarante e Carla

Caffé. Edição: Isabelle Rathery e Felipe Lacerda. Produção: Arthur Cohn e Martine de Clermont-Tonnerre. Estúdio: Videofilmes Ano de Lançamento (Brasil): 1998. Distribuição: Sony Pictures Classics. Tempo de Duração: 112 minutos.

CIDADE DE DEUS. Direção: Fernando Meirelles. Roteiro: Bráulio Mantovani. Música: Antônio Pinto e Ed Côrtes. Fotografia: César Charlone. Direção de Arte: Tulé Peake.Edição: Daniel Rezende. Produção: Walter Salles. Estúdio: Videofilmes / O2 Filmes. Ano de Lançamento (Brasil): 2002 Distribuição: Lumière / Miramax Films. Tempo de Duração: 135 minutos

CIDADE DOS HOMENS. Direção Geral: Fernando Meirelles. Direção Cesar Charlone, Kátia Lund, Paulo Lins, Fernando Meirelles, Regina Case. Roteiro: Direção Fernando Meirelles, Cesar Charlone, Regina Casé, Kátia Lund, Eduardo Tripa, Paulo Morelli, Jorge Furtado. Elenco: Darlan Cunha , Douglas Silva . País/Ano de Produção: BRASIL / 2002. Distribuição: Som Livre. Tempo de Duração: 150 min. DVD. Dolby Digital. Cor.

CIDADE DOS HOMENS. Direção: Direção Fernando Meirelles, Cesar Charlone, Regina Casé, Kátia Lund, Eduardo Tripa, Paulo Morelli. Roteiro: Jorge Furtado, Direção Fernando Meirelles, Cesar Charlone, Regina Casé, Kátia Lund, Eduardo Tripa, Paulo Morelli, George Moura, Eduardo Canito. Elenco: Darlan Cunha , Douglas Silva . País/Ano de Produção: BRASIL / 2003 . Distribuição: Som Livre. Tempo de Duração: 173 min. DVD. Dolby Digital 2. Cor.

CINCO VEZES FAVELA. Direção: Joaquim Pedro de Andrade, Marcos Farias, Carlos Diegues, Leon Hirszman e Miguel Borges. Elenco: Flávio Migliaccio, Waldir Fiori, Cláudio Correa e Castro. (35mm, 1962, 90min.).

CINCO VEZES FAVELA. Direção: FARIAS, Marcos, 1934-1985. País: Brasil , 1962 .Produção: Centro Popular de Cultura da UNE; Instituto Nacional do Livro; Saga Filmes; Tabajara Filmes. Produção: HIRSZMAN, Leon; FARIAS, Marcos; SARRACENI, Paulo Cezar.Roteiro: FARIAS, Marcos Fotografia: SERMET, Ozen. Montagem: LACHTERMACHER, Saul.Direção: IMPÉRIO, Flávio. Música: ROCHA, Mário . Elenco: MIGLIACCIO, Flávio; FIORI, Waldir; ISABELLA; VIANY, Alex; MONTES, Henrique; AUGUSTO, Sérgio; ESTEVÃO, Carlos . Série: Coleção Pioneiros do Cinema Novo. 1 ex., VHS, p&b, 19 min.

CONTRA TODOS. Direção: Roberto Moreira .Roteiro: Roberto Moreira. Produção: Fernando Meirelles, Roberto Moreira, Geórgia Costa Araújo, Andréa Barata Ribeiro e Bel Berlinck . Música: Lívio Tragtenberg . Fotografia: Adrian Cooper. Desenho de Produção: Áurea Gil . Figurino: Marjorie Gueller e Joana Porto . Edição: Mirella Martinelli. Estúdio: Coração da Selva / O2 Filmes. Distribuição: Warner Bros. Tempo de Duração: 95 minutos. Ano de Lançamento (Brasil): 2004.

CRIANÇAS INVISÍVEIS (All the Invisible Children). Categoria: DVD. Gênero: Drama. Elenco: Vera Fernandez (Bilu), Francisco Anawake (João), Adam Bila, Elysee Rounamba, Rodrigue Ouattara. Direção: Kátia Lund, Mehdi Charef, Emir Kusturica, Spike Lee. Distribuidora: Paris Filmes . Mandarim, italiano, Português,

Inglês, Servo-croata. Legendas Português, Inglês. Ano de produção 2005. País de produção Itália, França. Duração 106´. Distribuição Paris Filmes.Áudio Dolby Digital 2.0 (Inglês e Português).Vídeo Letterbox (4x3).Cor Colorido. Tempo de Duração: 116 minutos. Ano de Lançamento: 2006.

DIÁRIO DE UM DETENTO. Categoria: CDRom. Formato Original: 16 mm e Betacam. Direção: Maurício Eça. e Marcelo Corpanni. Gênero: Videoclipe. Produção: 1997. Elenco: Racionais Mc. Sobrevivendo no Inferno. Duração: 8´13. Cor: Colorido/Branco e Preto. País: Brasil. Ano de Lançamento: 1998.

DOMÉSTICAS - O FILME. Direção: Nando Olival e Fernando Meirelles.Roteiro: Cecília Homem de Mello, Fernando Meirelles, Nando Olival e Renata Melo.Produção: Andréa Barata Ribeiro. Elenco: Atores Cláudia Missura, Graziella Moretto, Lena Roque, Olivia Araújo, Renata Melo, Robson Nunes, Tiago Moraes. Música: André Abujamra. Direção de Fotografia: Lauro Escorel.Direção de Arte: Frederico Pinto e Tulé Peake. Figurino: Cristina Camargo.Edição: Déo Teixeira. Estúdio: O2 filmes. Distribuição: Imagem Filmes. Ano de Lançamento (Brasil): 2001. Tempo de Duração: 90 min. DVD, son., cor.

ERNESTO VARELA, O REPÓRTER. Direção e Edição: Marcelo Tas Produção: Olhar Eletrônico, 02 Filmes. Produção Executiva: Bel Berlinck. Textos: Fernando Salém e Marcelo Tas. País de Produção: Brasil. Distribuição: Associação Cultural Videobrasil. DVD. Colorido. Ano de Lançamento: 2003.

FILME B – Análise do mercado cinematográfico nacional nos anos de 2000, 2001 e 2002. CD-Rom. Divulgação. Parcialmente disponível www.filmeb.com.br . Produzido por Filme B.

JEAN ROUCH subvertendo fronteiras. Produção: Lisa - Laboratório de Imagem e Som da Antropologia, São Paulo: Fapesp/USP, 1 fita de vídeo VHS, son., color.

MINHA ALMA. Produção: Vídeo Filme. Roteiro e Direção: Kátia Lund e Breno Silveira. São Paulo: Videoclipe de O Rappa, set. 2000. 1 fita de video (6 m.), VHS, son,cor.

NETOS do Amaral. Produção: MTV/Videofilmes. São Paulo. 1990. 2 fitas de vídeo (30 min. cada), VHS, son., color.

NO ENCALÇO DO INVASOR. Direção de Marcelo Trotta (making off em Super 16 do filme), co-produção da Trattoria filmes e Drama Filmes, 2002. Disponível em: <www.oinvasor.com.br>

NÓS DO CINEMA MOSTRA SUA ARTE! Democratizando o cinema. Vou Ter um Filho (2005 – Duração: 12'). Direção: Coletiva. Calçadas do Rio (2004 - Duração: 20'). João Cândido e a Revolta das Chibatas (2004 - Duração: 20'). Direção: Coletiva. Profeta Gentileza (2004 – Duração: 10').Direção: Coletiva. Sonho de Criança (2005 - Duração: 6'). Direção: Coletiva. Ficção (vídeo videoclipe) Áudio: Dolby Digital 2.0 Português. Legendas: inglês. Tempo aproximado: 64 minutos. NTSC. Colorido. Realização: Nós do Cinema. Patrocínio: Eletrobrás. MINC. Co-

patrocinadores: Furnas. Grupo Lund. 02 Filmes. Miramax Filmes. Lumiere. Action for Brazil´s Children. País: Brasil. Ano de Lançamento: 2006.

NOTÍCIAS DE UMA GUERRA PARTICULAR . Direção: SALLES, João Moreira; LUND, Kátia País: Brasil , 1999. Produção: ZANGRANDI, Raquel; OLIVEIRA, Mara de Fotografia: CARVALHO, Walter Edição: NUNES, Flávia.Som: RIBEIRO, Geraldo; som direto; COMPASSO, Aloysio. Produção: Videofilmes. Distribuição: Instituto Moreira Salles. 1 ex., VHS/PAL-M, col., 56 min.

O HOMEM DO ANO. Direção: José Henrique Fonseca. Roteiro: Rubem Fonseca, Patrícia Melo e José Henrique Fonseca. Produção: Flávio R. Tambellini e Leonardo Monteiro de Barros. Fotografia: Breno Silveira. Figurino: Cláudia Kopke. Elenco: Murilo Benício, Cláudia Abreu, Natália Lage, Jorge Dória, André Gonçalves e Mariana Ximenes. Ano de Lançamento (Brasil): 2002. Estúdio: Conspiração Filmes / Warner Bros. Distribuição: Warner Bros.

O HOMEM QUE COPIAVA. Direção: Jorge Furtado. Roteiro: Jorge Furtado. Produção: Luciana Tomasi e Nota Goulart. Desenho de Produção: Marco Baiotto. Fotografia: Alex Sernambi. Direção de Arte: Fiapo Barth. Figurino: Rô Cortinhas. Edição: Giba Assis Brasil. Elenco: Lázaro Ramos, Leandra Leal, Luana Piovani, Pedro Cardoso e Paulo José. Estúdio: Casa de Cinema de Porto Alegre. Ano de Lançamento. (Brasil): 2002. Distribuição: Columbia Pictures do Brasil. Tempo de Duração: 91 minutos. VHS/NTSC (91 min) son.,color.

O INVASOR. Direção: Beto Brant. Roteiro: Marçal Aquino, Beto Brant e Renato Ciasca, baseado em livro de Marçal Aquino. Produção: Renato Ciasca e Bianca Villar. Música: Paulo Miklos, Pavilhão 9, Tolerância Zero e Professor Antena Fotografia: Toca Seabra. Direção de Arte: Yukio Sato. Figurino: Juliana Prysthon. Edição: Manga Campion e Willen Dias. Elenco: Alexandre Borges, Paulo Miklos, Malu Mader, Marco Ricca, Mariana Ximenes e Chris Couto. Distribuição: Pandora Filmes. Tempo de Duração: 97 minutos. Ano de Lançamento (Brasil): 2001

O JARDINEIRO FIEL.(The Constant Gardener). Categoria: VHS, DVD. Gênero: Drama. Duração: 129 min. Tipo: Longa-metragem / Colorido. Distribuidora: UIP. Produtoras: Potboiler Productions, Epsilon Motion Pictures, Scion Films Limited, UK Film Council. Diretor: Fernando Meirelles. Roteiristas: John le Carré, Jeffrey Caine. Elenco: Ralph Fiennes, Rachel Weisz, Hubert Koundé, Danny Huston, Daniele Harford, Packson Ngugi, Damaris Itenyo Agweyu, Bernard Otieno Oduor. Produtores: Jeff Abberley, Julia Blackman, Simon Channing-Williams, Gail Egan, Robert Jones, Henning Molfenter, Thierry Potok, Donald Ranvaud, Tracey Seaward País: Alemanha, Inglaterra. Ano de Produção: 2004/2005. Ano de lançamento: 2005.

O PRISIONEIRO DA GRADE DE FERRO. Direção Paulo Sacramento. Produção: Cláudio Assis. Produtora: Olhos de Cão. Ano de produção 2004. País de produção: Brasil. Duração 120 min. Distribuição Califórnia Filmes. DVD. Áudio Dolby Digital 5.1 e 2.0 (Português).Vídeo Widescreen. Colorido.
ÔNIBUS 174. Categoria: DVD, VHS. Direção: José Padilha, Felipe Lacerda.Produção: José Padilha e Marcos Prado. Gênero: Documentário.

Duração: 150 min. Tipo: Longa-metragem / Colorido . Distribuidora: Riofilme, LK-TEL Vídeo, Paris Filmes. Produtora: Zazen Produções. Roteirista: José Padilha.Elenco: Yvonne Bezerra de Mello, Sandro do Nascimento, Rodrigo Pimentel, Luiz Eduardo Soares. Ano de Produção: 2002. País: Brasil. Ano de Lançamento: 2005.

PROJETO CURTAS NA PRATELEIRA. NÓS DO MORRO 1. As Cotias do Campo de Santana. Tangerina do Vidigal (2002 – Duração: 5').Direção: Turma de Cinema de 2002. Testemunho Nós do Morro. (1995. Duração: 20´) Direção: Rosana Svartman e Vinícius Reis. Documentário. Luzanira Rocha. Hércules (2004 – Duração: 12'). Direção: Luciana Bezerra, Gabriela Maciel e Pedro Rossi. Documentário.

PROJETO CURTAS NA PRATELEIRA. NÓS DO MORRO 2. Ficção. Neguinho e Kika (2004 - Duração: 17'). Direção: Luciano Vidigal. O Jeito Brasileiro de Ser Português (2001 - Duração: 18'). Direção: Gustavo Melo.Ficção. Mina de Fé (2002 – Duração: 15'). Direção: Luciana Bezerra, ficção. Ambulantes, ficção. Eu – Gorete Bezerra. Documentário. Eu – Arthur Sherman. Documentário.
PROJETO CURTAS NA PRATELEIRA. QUATRO X NÓS DO MORRO (2005 - Duração: 75'). Direção: Caví Borges e Gustavo Melo. Documentário. Média Metragem. Produção: Cavídeo Produções, Virtual Filmes e Nós do Morro. Projeto Curtas na Prateleira. Ano de Lançamento: 2006.

QUANTO VALE OU É POR QUILO? Gênero: Drama. Categoria DVD. Duração: 110 min. Tipo: Longa-metragem / Colorido. Distribuidora: Riofilme. Produtoras: Agravo Produções Cinematográficas. Produção: Sérgio Bianchi, Paulo Galvão, Patrick Leblanc, Luís Alberto Pereira Diretor: Sérgio Bianchi. Roteiristas: Eduardo Benain, Sérgio Bianchi, Sabrina Anzuapegui, Newton Cannito. Elenco: Antonio Abujamra, Caio Blat, Herson Capri, Ana Carbatti, Marcelia Cartaxo, Clara Carvalho, Leona Cavalli, José Rubens Chachá. País: Brasil. Ano de Lançamento: 2005.
RIO 40 GRAUS. Categoria: VHS.Gênero: Drama. /duração: 100 min. Distribuidora: Sagres, Rio Filme. Diretor: Nelson Pereira dos Santos. Roteirista: Nelson Pereira dos Santos. Elenco: Roberto Bataglin, Ana Beatriz, Sadi Cabral, Renato Consorte, Modesto De Souza, Claudia Morena, Antonio Novais, Glauce Rocha. Ano de Produção: 1955. País: Brasil. Ano de lançamento: 1955.